

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A DANÇA BATE-BARRIGA EM HELVÉCIA  
(BAHIA/BRASIL)**  
**Uma performance afrobrasileira de coesão social**

Valdir Nunes dos Santos

Orientador: Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves

Tese elaborada especialmente para a obtenção do grau de Doutor em Belas Artes,  
na especialidade de Ciências da Arte

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A DANÇA BATE-BARRIGA EM HELVÉCIA  
(BAHIA/BRASIL)**  
**Uma performance afrobrasileira de coesão social**

Valdir Nunes dos Santos

Orientador: Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves

Tese elaborada especialmente para a obtenção do grau de Doutor em Belas Artes, na especialidade de Ciências da Arte

Júri

Presidente: Doutora Cristina de Souza Azevedo Tavares, membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (nomeada por despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 21 de abril de 2017, no uso de competências delegadas).

Vogais: Doutora Maria Emília Pereira Simões de Abreu, Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento (1º arguente);  
Doutora Cláudia Matos Pereira, Investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2º arguente);  
Doutora Bartira Ferraz Barbosa, Professora Associada do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco;  
Doutor José Luiz Ruís-Peinado Alonso, Professor *Agregat da Facultat de Geografia i Història da Universitat de Barcelona*;  
Doutora Alice Nogueira Alves, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;  
Doutor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientador)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES/BRASIL  
Doutorado Pleno no Exterior

2017

## **DECLARAÇÃO DE AUTORIA**

Eu, Valdir Nunes dos Santos, declaro que a tese de doutoramento intitulada “**A dança bate-barriga em Helvécia (Bahia/Brasil). Uma performance afrobrasileira de coesão social**”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

**Valdir Nunes dos Santos**

Lisboa, 17 de julho de 2017

## RESUMO

A tese consiste no estudo da performance cultural da dança *bate-barriga* do distrito de Helvécia (Bahia/Brasil), comunidade afrobrasileira originada em contextos da colonização materializados na região pela então “Colônia” Leopoldina – 1818, com base no Decreto de 1808. O empreendimento se utilizou do trabalho de africanos e afrobrasileiros em regime de escravidão, instituído pelo projeto de expansão da Conquista da América que teve como paradigma a diferença colonial. A questão da pesquisa incide em saber como a dança *bate-barriga*, uma “arte performativa” que vem do século XVIII é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia? Neste intuito, objetivamos analisar a performance da dança *bate-barriga* neste processo de identificação e coesão entre as atuais gerações; compreender a performance como Patrimônio Cultural; aprofundar o estudo desenvolvido no Mestrado revisitando o processo de fragmentação das culturas sob os efeitos da monocultura do eucalipto, apontada pelos dançantes e foliões, ênfase para o caráter de identificação referenciado; produzir um estudo teórico-conceitual sobre a performance, estética ancestral produzida a partir da recolha permanente de significações deixadas nos enfrentamentos da diáspora africana. Os estudos da performance, a antropologia cultural, a teoria pós-colonial e os estudos subalternos ancoram a pesquisa. A metodologia assenta no tipo de Pesquisa Social na abordagem qualitativa e na prática da etnografia, em diálogo com outros métodos de investigação; este conjunto consubstancia-se na âncora teórica para compor o estudo de caso. Constatamos que a performance da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural, é fator de identificação e coesão social da comunidade. Helvécia, em nossos dias, é uma comunidade atravessada pelo poder da cultura dominante representada pelo imaginário do mundo colonial-moderno. As ações empreendidas historicamente mantém o coletivo de afrobrasileiros em condições subalternas, as quais subalternizam a arte, as culturas e os comportamentos. Helvécia é composta de grupos sociais sem representação. Este estudo de caso nos orientou ainda a propor a reescrita da história das culturas produzidas nessas comunidades, tendo por narrativa articuladora os sentidos de ancestralidade, material simbólico de seu patrimônio e matéria-prima de suas performances. Com vistas a romper com a condição de subalternidade, na perspectiva da descolonização de corpos, culturas e costumes à consciência coletiva subalterna e à conscientização estético-política de suas práticas e de seus contextos.

Palavras-chave: Performance cultural da dança *bate-barriga*. Patrimônio Cultural. Helvécia, no extremo sul da Bahia/Brasil. Culturas subalternas. Diferença colonial.

## ABSTRACT

The thesis consists on the study of the cultural performance beat-belly dance in Helvecia district (Bahia, Brazil), a black community which has its origin in the colonization context, materialized on the region by the Leopoldina colony - 1818, based on the 1808 Decree. The venture made use of African and Afro-Brazilian workforce under slavery regimen, which was instituted by the Conquer of America expansion project, having colonial difference as a paradigm. The study was focused on the investigation of the beat-belly dance, a performative art with its origins in the XVIII century, as a element of identity and social cohesion within Helvecia community. As such, the purpose of the thesis is to analyse the beat-belly dance in the process of indentity and cohesion between new generations; understand the performance as a cultural heritage; provide further understanding on the knowledge aquired during master degree, revisiting the process of fragmentation of cultures under the effect of the eucalyptus monoculture, pointed by dancers and revelers, emphasizing the identification characteristics refered; to produce a theoretical-conceptual study on the performance as a ancestral aesthetic manifestation product of the collection of meanings left in the confrontations of the African diaspora. Therefore, the study of the performannce, cultural anthropology, post-colonial theories and subaltern studies were base for this research. The methodology employed in this study was the Social Research type, with qualitative and ethnography approach, in dialogue with other research methods; substantiates this set on the theoretical anchor to write the case study. Results shows that the performance of beat belly dance, a Cultural Heritage, is a factor of identity and social cohesion within the community. Currently, Helvécia is a community crossed by the power of the dominant culture, represented by the Imaginary colonial-modern world. Actions undertaken over time historically holds Afro-Brazilian in subordinate conditions, which leads to hold its art, culture and behavior under subaltern status. Helvécia is composed by social groups without social representation. This study has guided us to also propose a rewrite of the history of the culture produced in these communities, demonstrating that the narrative is articulated by the sense of ancestry, symbolic material of their heritage and raw material for their performances. With the intent to rupture the subaltern status, considering the perspective of decolonization of people and cultures, to the collective subaltern conciousness and to raise esthetic and political awareness of their practices and their contexts.

Keywords: Cultural performance dance beats belly. Cultural heritage. Helvécia, in the extreme south of Bahia/Brazil. Subaltern cultures. Colonial difference.

## AGRADECIMENTOS

Às pessoas que participaram da construção desse tecido científico que resultou numa exaustiva investigação científica que nos impõe, como ato contínuo à reescrita das culturas do distrito de Helvécia - a performance da dança *bate-barriga* como patrimônio cultural. Pessoas às quais hesitarei em nomeá-las para não ser injusto com nenhuma delas, mas afianço que cada uma, indiscutivelmente, ao ler este trabalho se identificará com a sua peculiar e fundamental contribuição.

Às instituições e pessoas imprescindíveis: o Departamento de Educação Campus X da Universidade do Estado da Bahia - UNEB; a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, - FBAUL; a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, essas instituições ao compreenderem a importância, a necessidade do Projeto de investigação, o apoiaram política, econômica e administrativamente, tornando-o possível e com maior exequibilidade. Às profas. Karina Sales e Maria Mavanier pelo apoio e incentivo, sempre. Aos monitores voluntários incansáveis – Bruno e Marília. Para Gilsinete, Regina, Roseli, Toninha e Faustina pela dedicação.

De modo especial às comunidades: de Helvécia e a de Rio do Sul representadas pelos dançantes, foliões, professores-dançantes, moradores e suas respectivas associações. Assim como professores, e funcionários públicos do município de Nova Viçosa, da sede do município e do Povoado de Posto da Mata, sem esse conjunto qualificado como sujeitos da pesquisa, portanto, a base deste estudo, esta Tese liminarmente não existiria.

Para agradecer ao grupo de professores e funcionários da FBAUL, faço-o na pessoa do meu orientador, Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves, ressaltando o apoio, a amizade e as contribuições dispensadas ao Projeto de Tese e a mim, estudante estrangeiro.

Aos meus familiares: a minha mãe Alaíde Nunes, o meu pai Vítor Mateus, pela permanente e incondicional presença para além do físico. À minha esposa, Cáritas Maria Olivênci Nunes, pelo seu jeito peculiar de exercer a ausência e a espera; aos meus filhos e neta, Juliana, Caio Apoená, Filipe Antonio e, Emília, pela dedicação e sapiência no jeito de viverem o amor na distância. Aos meus irmãos, todos, no jeito e condição, particular, me ajudaram a chegar ao final que agora vos apresento. A todos, aqui representados, o meu reconhecimento.

*...mesmo que a realidade não fosse inesgotável,  
bastaria a necessidade que tem cada geração -  
e mesmo cada um de nós - de resolver, por si  
só, cada problema, em nossa própria lingua-  
gem, para tornar o conhecimento aquilo que ele  
é por natureza - a tentativa, incessantemente  
renovada, de explicar o homem e o mundo.*

*(Ariano Suassuna).*

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1 PERFORMANCE, CULTURA E PATRIMÔNIO, UMA TRILOGIA INDISSOCIÁVEL .....</b>	<b>31</b>
1.1 PATRIMÔNIO CULTURAL, PREMISSAS DE LEGALIZAÇÃO .....	51
1.2 A PERFORMANCE EM DIÁLOGOS .....	62
1.3 CONCEPÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PESQUISA .....	71
1.4 PROCEDIMENTOS .....	73
<b>2 A COLÔNIA LEOPOLDINA E HELVÉCIA: VAZIOS, SILÊNCIOS E SUBALTERNIDADES .....</b>	<b>85</b>
2.1 OS PRODUTORES E AS CULTURAS - UMA PRÁTICA NA DIFERENÇA COLONIAL .....	111
2.2 BENS CULTURAIS: SILENCIADOS, DESCONHECIDOS E CERTIFICADOS .....	149
<b>3 HELVÉCIA, ENTRE AS FRONTEIRAS DA TRADIÇÃO E DO IMAGINÁRIO COLONIAL MODERNO .....</b>	<b>170</b>
3.1 TAMBOR, PERFORMANCE E TOADA: ELEMENTOS DE PODER NA INCORPOREIDADE DA DANÇA <i>BATE-BARRIGA</i> .....	173
3.2 PONTOS E TOADAS: CONCEPÇÃO, MODO DE FAZER E TRANSFORMAÇÃO .....	191
3.3 ...E NA COMUNIDADE RURAL DO RIO DO SUL .....	207
3.4 A DANÇA <i>BATE-BARRIGA</i> , RITUAL, MAGIA E ARTE: UM PATRIMÔNIO AINDA VIVO .....	217
3.5 ESTÉTICA DE ANCESTRALIDADE E DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL .....	244
3.6 A PERFORMANCE DA DANÇA <i>BATE-BARRIGA</i> , UMA TRAVESSIA HISTÓRICO-TEMPORAL .....	274
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>295</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>306</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>311</b>
APÊNDICE 1	
APÊNDICE 2	
APÊNDICE 3	
APÊNDICE 4	
ANEXO 1	
ANEXO 2	
ANEXO 3	
ANEXO 4	



## ÍNDICES DE FIGURAS

Figura nº 1 - Localização geográfica do distrito de Helvécia .....	16
Figura nº2 – Mapa do extremo sul da Bahia .....	17
Figura nº 3 - A Performance da dança <i>bate-barriga</i> .....	22
Figura nº 4 - A diáspora África-Brasil .....	50
Figura nº 5 - A natureza de um processo.....	80
Figura nº 6 - Em processo .....	80
Figura nº 7 – Dançar é amenizar a nossa dor .....	81
Figura nº 8 – Continuando.....	82
Figura nº 9 – A dança é partilha, é liberdade .....	83
Figura nº 10 – Dançar é obediência ao tambor .....	84
Figura nº 11 – <a href="http://ceapedi.uncoma.edu.ar/inicio.htm">http://ceapedi.uncoma.edu.ar/inicio.htm</a> .....	85
Figura nº 12 - Memória e Patrimônio asfixiados .....	150
Figura nº 13 – Ruínas do Cemitério de São Pedro em Helvécia.....	154
Figura nº 14 – Ruínas do Cemitério de São Pedro .....	156
Figura nº 15 - Cemitério de São Pedro.....	157
Figura nº 16 (Tabela nº 1) - A expansão do eucalipto na região .....	162
Figura nº 17 (Tabela nº 2) - Demonstrativo populacional.....	168
Figura nº 18 – Imagem da roda de dança <i>bate-barriga</i> em performance.....	188
Figura nº 19 - Coreografia esvaziada de performance cultural da dança <i>bate-barriga</i> .....	193
Figura nº 20 – Imagem da coreografia esvaziada de performance cultural da dança <i>bate-barriga</i> .....	194
Figura nº 21 – Tambor pequeno .....	213
Figura nº 22 – Tambor grande.....	213
Figura nº 23 - A realidade que ecoa da voz do tambor: A toada.....	214
Figura nº 24 - Tambor em toada: Uma experiência de mundo .....	215
Figura nº 25 - Deslocamentos estéticos...Um desvio de significados...Adaptações .....	216
Figura nº 26 - Ritual e Magia preservados na dança <i>bate-barriga</i> .....	217
Figura nº 27 - Os pés e a terra em interação matricial .....	229
Figura nº 28 - A performance cultural de uma dança feminina .....	236
Figura nº 29 - Línguas falas Continente Africano - Línguas oficiais.....	284
Figura nº 30 – Jantar de recepção aos dançantes e convidados da festa <i>bate-barriga</i> .....	288

## **ÍNDICE DE INSTITUIÇÕES CONSULTADAS**

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Associação Batoto Yetu Portugal- Organização sem fins lucrativos promove as danças tradicionais africanas junto dos jovens da área metropolitana de Lisboa

BFMH - Biblioteca da Faculdade de Motricidade Humana-UTL

Biblioteca D. Maria II - Teatro D. Maria II Lisboa

Biblioteca da Ajuda

Biblioteca da Escola Superior de Dança (Bairro Alto - Lisboa)

Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Biblioteca da Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Biblioteca da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Biblioteca Pública de Almada - Almada – Portugal

Bibliotecas em Nova Viçosa - BA

BNP- Biblioteca Nacional de Portugal

NP- Biblioteca Nacional de Portugal

FCSH – UNL Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

IBGE - Instituto Brasileiro Geográfico Estatístico

IGHB - Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

ISCP- Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas

MNE- Museu Nacional de Etnologia

## ÍNDICES DE INFORMANTES

	NOME	PROFISSÃO	LOCAL DE RESIDÊNCIA	IDADE
01	Alex Santana Figueirêdo	Professor	Posto da Mata	35 anos
02	Alfeu Juraci Carlos	Professor	Helvécia	48 anos
03	Algecira Constantino Pedro	Aposentada	Helvécia	79 anos
04	Alice Angelina Rita	Agricultora	Helvécia	75 anos
05	Aloizio Carolino	Agricultor	Rio do Sul	67 anos
06	Angela Marta Batista	Serviços Gerais Público	Helvécia	58 anos
07	Anildo Faustino dos Santos	Agricultor	Rio do Sul	78 anos
08	Antonia Francisca	Comerciante e agricultora	Helvécia	69 anos
09	Benedita Angela Cesário Sérvulo	Agricultora	Helvécia	67 anos
10	Benedito dos Santos Quintiliano	Professor	Rio do Sul	40 anos
11	Benedito Faustino dos Santos	Comerciante e agricultor	Rio do Sul	65 anos
12	Benício Ricardo	Agricultor	Helvécia	85 anos
13	Berto Benedito dos Santos	Professor	Helvécia	49 anos
14	Brasília Aleixo	Agricultora	Volta Miúda	84 anos
15	Cíntia Henriqueta Constantino	Professora	Helvécia	35 anos

16	Cleonice Cesário Sérvulo	Dona de casa	Helvécia	28 anos
17	Clívia Ricardo Nascimento	Estudante	Helvécia	28 anos
18	Danilon Luíz Francisco	Estudante	Helvécia	30 anos
19	Eliete Conceição de Brito	Costureira	Helvécia	76 anos
20	Fábio do Nascimento Martins	Professor	Nova Viçosa	33 anos
21	Faustina Zacarias Carvalho	Funcionária pública municipal	Helvécia	62 anos
22	Fidelina Florentina dos Santos	Dona de casa/agricultora	Rio do Sul	73 anos
23	Franklin Nascimento da Silva	Professor	Nova Viçosa	25 anos
24	Gabriela Pinheiro dos Santos	Professora	Posto da Mata	30 anos
25	Gilsineth Joaquim Santos Silva	Professora	Helvécia	43 anos
26	Hermes Diolindo	Agricultor	Rio do Sul	Não informada
27	Haroldo Romalino Merílho	Agricultor	Helvécia	Não informada
28	Irineu Serafim Berguem	Agricultor	Helvécia	29 anos
29	Jacob Nunes dos Nascimento	Professor	Nova Viçosa	38 anos
30	Janete dos Santos	Dona de casa	Helvécia	36 anos
31	Jildete Florentina Mendes	Agricultora	Rio do Sul	39 anos
32	José Santana	Agricultor	Rio do Sul	70 anos
33	Juliana Gripp Caetano	Professora	Itabatã/Posto da Mata	39 anos

34	Juscelina Florentina dos Santos (Cheia)	Agricultora	Rio do Sul	63 anos
35	Lorrane Helena dos Santos	Técnica em enfermagem	Helvécia	Não informada
36	Lucas dos Santos	Professor	Posto da Mata	34 anos
37	Lucas Miguel Teixeira	Professor	Helvécia	50 anos
38	Luzia Abelino Petronilio	Agricultora	Helvécia	47 anos
39	Maiara Barbosa	Comerciante	Helvécia	24 anos
40	Manoel dos Reis	Agricultor	Volta Miúda	82 anos
41	Maria Aparecida da S. Fanticelli	Professora	Nova Viçosa	48 anos
42	Maria Aparecida dos Anjos (Tidinha)	Professora	Helvécia	53 anos
43	Maria D'ajuda Tercília	Doméstica	Helvécia	63 anos
44	Maria da Conceição dos Anjos	Mãe de Santo	Helvécia	
45	Maria da Lapa	Dona de casa	Helvécia	56 anos
46	Maria da Neves Florentina Mendes	Agricultora	Rio do Sul	42 anos
47	Maria Dajuda dos Santos	Agricultora	Rio do Sul	77 anos
48	Maria de Lourdes Fidelis	Aposentada	Helvécia	66 anos
49	Maria Piedade Conceição	Serviços gerais-Gari	Helvécia	61 anos
50	Mauzinéia Henriqueta Ambrósio	Professora	Helvécia	46 anos

51	Regina Constantino Ricardo	Professora	Helvécia	39 anos
52	Rosana R. Peixoto	Professora	Helvécia	44 anos
53	Roseli Constantino Ricardo	Professora	Helvécia	38 anos
54	Rosilene dos Santos Manoel Vieira	Professora	Helvécia	Não informada
55	Sidineia Vanderlei Lima Silva	Professora	Posto da Mata	
56	Valdenir Henriqueta Constantino	Dançante, capoeirista e professor	Helvécia	36 anos
57	Zeli Soares	Agricultora	Helvécia	62 anos

## INTRODUÇÃO

*Das utopias*

*Se as coisas são inatingíveis... ora!*

*Não é motivo para não querê-las...*

*Que tristes os caminhos, se não fora a presença distante das estrelas...*

(Mário Quintana)

A performance da dança *bate-barriga* é o símbolo de uma prática cultural produzida no interior de relações colonizadas e subalternizadas originárias dos enfrentamentos provocados por europeus quando da conquista da América, neste caso, o Brasil. É uma performance cultural marcada por um contexto de histórias, de tradição e rituais, produzida por essa dança desde os tempos em que os seus fazedores exerciam a mão-de-obra escrava no empreendimento econômico denominado Colônia Leopoldina.

Esta performance foi estudada por nós como Patrimônio Cultural do distrito de Helvécia por se trata de um patrimônio vivo na região do extremo sul do Estado da Bahia. Esta performance cultural produzida pela dança *bate-barriga* sintetiza a imaterialidade da dança e do patrimônio cultural, o que a relaciona às Belas-Artes pela via da Especialidade de Ciências da Arte e Patrimônio. Por ser um trabalho de Patrimônio Imaterial é também, pela sua vertente museológica, um trabalho de museologia de uma performance da cultura afrobrasileira.

Sobre a criação deste projeto econômico ainda pairam suspeitas de que tenha se disfarçado de Colônia Agrícola para se beneficiar de terras e vantagens financeiras asseguradas por decretos, uma vez que a aquisição de africanos e afrobrasileiros, para a execução de trabalho, em regime de escravidão ocorreu logo muito cedo, dada a sua condição de prosperidade na produção de café, diante de outros projetos similares no Brasil colonial, à época. Difere, sobretudo, da Colônia Agrícola de Nova Friburgo, no Morro Queimado, no Estado do Rio de Janeiro.

Alguns autores afirmam que o projeto Leopoldina foi a primeira Colônia Agrícola a ser instituída no Brasil, fundada em 1818 (Corrêa, 2005:6). Este projeto compõe um conjunto de ações que marcam os processos de colonização em sua gênese, que ainda continham as marcas e o interesse de expansão, dominação e a diferença como método e paradigma para concretizar a dominação. É neste sentido que não o desvencilhamos do primeiro projeto implementado pela *conquista* e os seus *enfrentamentos* de 1500, como nos sugere Gruzinski. Além disso, a forma de produção do café, o seu produto principal, ser desenvolvida por mão-de-obra escrava em grande escala, fragilizou qualquer possibilidade de se instituir como Colônia Agrícola, o que demandou não só a manutenção da *diferença colonial* (Mignolo, 2003), como a dominação étnico-racial e cultural tendo os fatores: a cor da pele, o regime de escravidão e a mutilação de identidades como circunstâncias legalmente favoráveis à ascensão do empreendimento em pouco tempo.

Na atualidade, o lugar em que se situa a comunidade de Helvécia, nome que estampa a presença europeia na região, compreende o atual extremo sul do Estado da Bahia e pertenceu à antiga Capitania de Porto Seguro, em terras de Vila Viçosa, mais precisamente às margens do rio Peruípe. Foi nesse espaço geográfico que se localizou o empreendimento Colônia Leopoldina. Seus fundadores e a sua localização precisa, apresentaremos no capítulo seguinte.

Este empreendimento nasceu de uma complexa estrutura econômica estabelecida na região, oficialmente datada de 1818, e teve o seu encerramento, conforme a história contada por correligionários – historiadores e intelectuais do Brasil Colonial, em 1888, com o fim da escravatura. Deste contexto surgiu Helvécia, um distrito com uma população de 3.741 habitantes (censo de 2010), sob a jurisdição do município de Nova Viçosa. Formada por grupos sociais étnicos, em sua maioria, aproximadamente 90% casados entre si. Segundo dados do IBGE<sup>1</sup> é composto pela comunidade da zona urbana Helvécia e pela comunidade rural do Rio do Sul. Com certidão de autorreconhecimento expedida pela Fundação Cultural Palmares, de que essas comunidades são remanescentes das comunidades dos quilombos, em dois de março de 2005<sup>2</sup>, com registros de nºs 129 e 130.

O distrito de Helvécia resultou da atitude de abandono deste empreendimento econômico pelos colonos europeus. Julgamos ser necessário ressaltar que a população de africanos e afrobrasileiros neste projeto foi sempre de 90% com relação à população de europeus – em números aproximados. Em documentos há registros de que existiam 2.000 trabalhadores em regime de escravidão (entre africanos e afrobrasileiros) e 200 europeus (entre os colonos, seus familiares e empregados) (Corrêa, 2005). Está situado geograficamente a 20 km da BR 101 na altura do Trevo do Povoado de Posto da Mata. O distrito é atravessado pela também BR 418, conforme podemos observar na figura abaixo.



Figura nº 1 - Localização geográfica do distrito de Helvécia. Fonte referente à figura de nº 2.

<sup>1</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística do Brasil - IBGE.

<sup>2</sup> Helvécia recebeu Certidão de Autorreconhecimento com registro de nº 129, publicada no Diário Oficial da União em 2 de março de 2005. Rio do Sul recebeu Certidão de Autorreconhecimento com registro de nº 130, publicada no Diário Oficial da União em 2 de março de 2005.



É deste cenário de realidades que emergiu a performance da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural da comunidade. O estudo de caso, objeto científico: “De Colônia Leopoldina a Helvécia: um estudo da performance/dança *bate-barriga* (extremo sul da Bahia/Brasil)”, nos permitiu indagar: *Como a dança bate-barriga, uma “arte performativa” que vem do século XVIII, é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia?*

A prática de culturas em estudo é uma dança fabricante da performance instituída pela comunidade como o seu Patrimônio Cultural. Neste sentido, o estudo de caso se dá nesta relação – a performance da dança *bate-barriga* imbricada à constituição do Patrimônio Cultural.

O contexto instituído para a implementação do empreendimento Colônia Leopoldina foge a toda compreensão do que hoje no mundo contemporâneo entendemos por relações, cultura e trabalho, porém esteve em pleno acordo com os interesses e ordenamentos coloniais daquele momento - colonos europeus, ideia de branqueamento, lucro e escravidão, apesar de haver temas e interesses contraditórios, a exemplo do interesse de branqueamento e a prática da escravidão em grande escala, em um período histórico em que já se justificava a necessidade da entrada de imigrantes europeus, mesmo assim, legalmente autorizados. No Estado da Bahia, o município de Nova Viçosa está localizado na mesorregião do sul baiano.

O Território do extremo sul da Bahia é composto de 13 municípios, a saber: Alcobaca - Caravelas - Ibirapôa - Itamaraju - Itanhém - Jucuruçu - Lajedão - Medeiros Neto - Mucuri - Nova Viçosa\* - Prado - Teixeira de Freitas – Vereda. Helvécia está situada às margens de duas grandes estradas como mostra a figura abaixo.

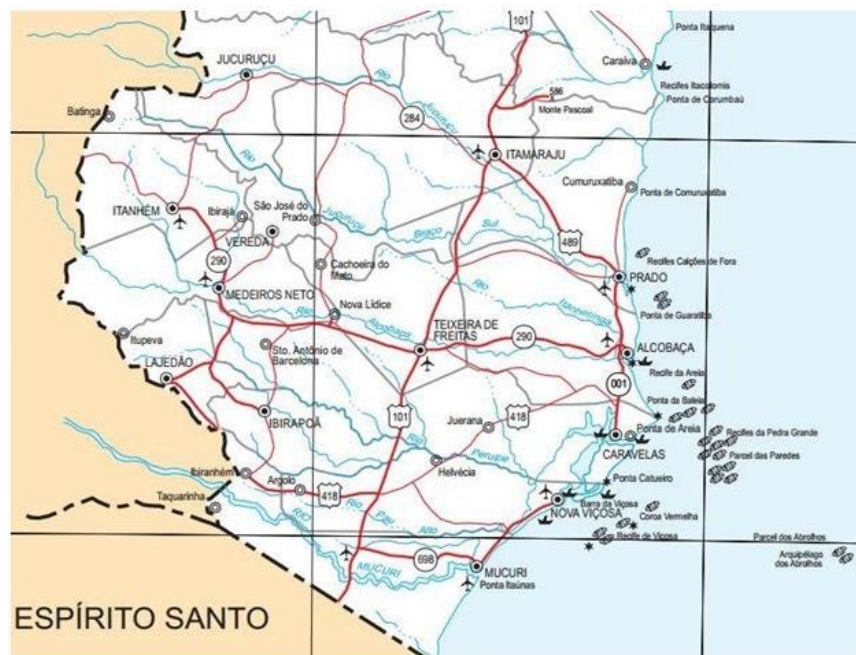


Figura nº 2 - Mapa do extremo sul da Bahia em que aparecem localizados o distrito de Helvécia e o município de Nova Viçosa. Fonte: (<https://images.search.yahoo.com>).

É um distrito banhado por um rio, estrategicamente, para facilitar o transporte de pessoas, produtos agrícolas e, dos escravos em grande maioria à época do Projeto Leopoldina.

A contradição emerge no momento em que o documento assinado pelo governo central em 1808<sup>3</sup> continha explícita a intenção de expandir a população e o território com etnias europeias, visando à construção de uma sociedade branca, e por consequência, manter a dominação cultural através da cor da pele como a episteme da diferença colonial. Sobre esta questão, da diferença colonial, emblemática e decisória nos destinos das sociedades colonizadas da América que instituiu a escravidão como atitude eficaz para sustentar a modernidade, dialogamos com o pensamento da abolicionista Harriet Tubman<sup>4</sup>, materializando o conceito alcunhado por Mignolo, ao dizer, em “minha mente, vejo uma linha. E, além dessa linha, vejo campos verdes e flores adoráveis e lindas mulheres brancas com braços estendidos para mim, além da linha, mas não consigo chegar lá de modo algum, não consigo passar da linha”.

A diferença foi, portanto, não só uma marca divisória entre as cores da pele, do colonizador e a dos africanos, como se tornou imediatamente num processo de impedimento aos africanos e afrobrasileiros, no caso do Brasil, da participação e da interação, ou como disse Fanon, “o impedimento de ser o outro” (2008). Trabalhamos os conceitos de colonial-moderno, imperialismo e imaginário também em Mignolo, com os quais procuramos entender as relações construídas pelos moradores da comunidade de Helvécia no processo de produção de culturas que resultam em ofícios, rezas e sambas, de modo específico na performance da dança *bate-barriga*. Tais relações estão sendo atravessadas por ações de uma cultura dominante representada pelo projeto moderno-colonial, ou seja, o mundo que é forçosamente imaginado pelos grupos sociais colonizados ainda é ordenado por forças oriundas de um passado colonial. No caso do distrito de Helvécia, essas forças estão presentes nas condições de moradia de dançantes, foliões e demais membros da comunidade, na forma como são oferecidos os bens de primeira necessidade aos moradores, a exemplo de educação, saúde, trabalho, emprego e lazer. E na presença excessiva da monocultura do eucalipto e das ações das empresas sobre as relações da comunidade.

O conceito de cultura, em Geertz e Freire, nos ajudou a ampliar a dimensão de contexto apontada pelo primeiro à medida que foi possível aglutinar a dimensão do contexto social, o homem como sujeito indissociável nas relações de opressão sobre a maioria representada pelo povo, em que aparecem as categorias - opressor e oprimido - institu-

---

<sup>3</sup> Fonte Portal Brasil – Decreto assinado em 1808 pelo príncipe regente D. João, concede terras aos estrangeiros residentes no Brasil, a fim de aumentar a lavoura e a população do País. Acesso em fevereiro de 2016: [http://www.brasil.gov.br/old/copy\\_of\\_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia-da-imigracao/1808-decreto/view](http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia-da-imigracao/1808-decreto/view)

<sup>4</sup> Dito por Harriet Tubman, por volta de 1840 (aproximadamente). Tubman, nasceu em 1822, na condição de escrava, aos 27 anos alcançou a liberdade e se dedicou à luta pela libertação de seus familiares, amigos e demais povos escravizados. Retirado do discurso da atriz Viola Davis no Emmy, 2015. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=Dfpcy7oc1-w>

ídas ainda pelo regime de escravidão e, por isto, a necessária luta ambígua, urgente, de enfrentamentos e de aparentes acomodações como estratégias de resistência. Sejam de resistência, como nos sugerem também Freire e Bastide, sejam de enfrentamentos, como nos assegura Serge Gruzinski. Consideramos, portanto, que os enfrentamentos foram construídos de múltiplas maneiras para atender às necessidades suscitadas pela realidade imposta. Seja qual tenha sido o modelo ou o conteúdo utilizado em prol da diminuição da desigualdade, da condição de escravidão e da liberdade, são considerados como formas de enfrentamento.

Cabe aqui uma nota informativa sobre o uso da expressão *Helvécia*, uma vez que se refere à comunidade urbana e ao distrito ao mesmo tempo. Neste sentido, entendam *Helvécia* como o conjunto das comunidades, conforme a classificação do IBGE. Porém, ao fazermos referência a uma delas isoladamente, acrescentaremos a expressão *comunidade urbana* para nos referirmos a *Helvécia*, e *comunidade rural* para as demais áreas, com ênfase para o Rio do Sul. Ao longo do texto, ao usar as expressões: dançantes, brincantes, festeiros e foliões, referimo-nos às pessoas que estão envolvidas com a performance cultural e com as culturas de um modo geral nas comunidades, pois as festas produzidas em contextos populares afrobrasileiros têm essa conotação de brincadeira, folguedo, festa e folias, e os seus fazedores e participantes recebem essas diferentes denominações. “Brincar na brincadeira” significa estar entre múltiplas linguagens, numa confluência artística, cultural e ritualística em que o teatro, a dança, a música, o canto, os pontos, a plástica, a carnavalização, as máscaras compõem o universo das culturas afrobrasileiras, conseqüentemente, as suas brincadeiras. Para Juliana Manhães, “o termo ‘brincadeira’ também pode ser chamado brinquedo, folguedo, é a manifestação, o ato da cultura popular brasileira, onde circulam variadas linguagens...” (2009: 26).

No que respeita ao patrimônio, doravante, ao nos referirmos a Patrimônio Cultural neste estudo, entendam estarmos a nos referir a um instrumento composto por um conjunto de elementos e categorias - imaterialidade, subjetividade, incorporeidade, invisibilidade, dentre tantos outros. Utilizamos, porém, a denominação construída pelo binômio Patrimônio Cultural, seguindo as sugestões de Ulpiano Meneses (2009).

Explicitando sobre a questão da resistência e do enfrentamento, questões que consideramos fundantes para entender as culturas produzidas em *Helvécia*, e que neste estudo de caso as compreendemos como resultantes de enfrentamentos em suas diferentes faces – manhas, acomodações, rebeliões e fugas, como estratégias de resistência, e conseqüentemente os enfrentamentos, com metodologias e conteúdos para atender ao objetivo único, a liberdade. Nesta direção, Paulo Freire nos ajuda a explicitar os motivos pelos quais a resistência, ou as demais formas de reagir dos ex-trabalhadores em regime de escravidão podem ser consideradas como os enfrentamentos de que fala Gruzinski, porque, para Freire, resistir é também rebelar-se, como bem esclarece nestes três pontos que enfatizamos:

1- ...o passado escravocrata não se esgota apenas na experiência do senhor todo-poderoso que ordena e ameaça e do escravo humilhado que “obedece” para não morrer, mas na relação entre eles.

2- E é exatamente obedecendo para não morrer que o escravo termina por descobrir que “obedecer”, em seu caso, é uma forma de luta, na medida em que, assumindo tal comportamento, o escravo sobrevive.

3- E é de aprendizado em aprendizado que se vai fundando uma cultura de resistência, cheia de “manhas”, mas de sonhos também. De rebeldia, na aparente acomodação (Freire, 1992, 55).

Assim, as culturas, a arte e os comportamentos produzidos diariamente por dançantes, foliões e artistas populares do distrito de Helvécia resultam dos enfrentamentos que lhes permitiram sobreviver aos tempos de cativeiro até a sua travessia para a liberdade, do ponto de vista do trabalho forçado. Entendemos a cultura como um processo construído em prol de sobrevivências e que o ato de construí-la cotidianamente em seus contextos depende da necessidade intrínseca de cada grupo, povo ou nação. Acerca da conceituação e do lugar da cultura, neste trabalho, apresentamos uma breve discussão no corpo do texto, a qual aparece estendida como pano de fundo, ou como o chão em que residem as culturas e o Patrimônio Cultural produzidos no distrito de Helvécia, os quais são o núcleo deste estudo, representado pela performance da dança *bate-barriga*.

Reiteramos, no que se refere aos ex-trabalhadores em regime de escravidão do empreendimento Colônia Leopoldina, hoje Helvécia, que optamos pelo diálogo entre os conceitos de cultura e o conjunto de estratégias que os ex-trabalhadores utilizavam para garantir o enfrentamento permanente com vistas à liberdade. Sem perder a noção de que o mais importante é “entender o sentido de suas festas no corpo da cultura de resistência, sentir sua religiosidade de forma respeitosa, numa perspectiva dialética e não apenas como se fosse expressão pura de sua alienação” (Freire, 1992: 55).

Assim, compreendemos a cultura como um campo de lutas e por isto de poder, onde as culturas simbólicas ali produzidas da forma como são traduzem os sentimentos mais íntimos, apesar de fragmentados, das tentativas de se libertarem do regime instruído de outrora, e hoje, das ações e manobras da cultura dominante ainda presentes pela diferença colonial.

O Patrimônio Cultural constituído dessas culturas, bens culturais das comunidades certificadas do distrito de Helvécia, é o instrumento de poder que este distrito ainda dispõe em prol de sua descolonização e de dessubalternização - dos corpos, da palavra, da voz e da vida social diária - apesar de serem atitudes ínfimas diante do universo produzido pela cultura dominante.

Com esta compreensão desenvolvemos a análise da performance da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural como instrumento de poder que nasceu entre tantas atividades, mas, mais especificamente, “do aprendizado de rebeldia, de reinvenção da vida, de assunção da existência e da história por parte de escravas e escravos que, da ‘obediência’ necessária, partiram em busca da invenção da liberdade, os quilombos (Freire, 1992: 55)”.

O ato de performar na dança é o motivo pelo qual existe a dança na comunidade. Realizar este ato simbólico em performance é comunicar aos que assistem, sobre a vida, a íntima espiritualidade, a ética e os ordenamentos sociais, por meio das experiências contidas no símbolo. Experiências que ao serem comunicadas alteram e ordenam as relações, pois estas são as intenções ancestrais - mostrar, ensinar e narrar. Bater uma barriga na outra, para além do agradecimento aos deuses pela sexualidade e fertilidade tem a mesma intensidade quando batem pela boa colheita, pelo trabalho, pelas ações da vida diária como atos de intencionalidade e gratidão. Atos que são comuns às danças afrobrasileiras; neste sentido, este ato performático no centro da dança de batuque cumpre “enredos, histórias, acontecimentos míticos, relatos sagrados, quase sempre impregnados de moral, de ética, de hierarquia e também de fé religiosa” (Lody, 1995: 103).

A performance, neste contexto, está no centro do movimento da dança e assume o seu papel comunicador e transformador da ordem, dos comportamentos e das relações. Ela, ao comunicar, altera o já existente, o estabelecido como um determinado saber ou conhecimento. Neste sentido, diz Paul Zumthor: a performance “...é o saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, ...uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (2007: 32). Neste contexto e definição, ordena a significação de ancestralidade ainda presente nas relações da comunidade.

Assim ao trabalhá-la nesta dimensão utilizamos o conceito de Motrizes Culturais, construído por Zeca Ligiéro no sentido de ampliar e garantir a mobilidade do termo e poder contemplar a sua condição simbólica no conjunto da dança *bate-barriga*, condição inerente às práticas afrobrasileiras. A performance da dança e o seu caráter simbólico, assim como as estrelas de Mário Quintana referenciadas na epígrafe, nos parecem distantes, velozes e instantaneamente ofuscados pelo vento, pelas nuvens do cotidiano, pelo encarquilhamento da vida ou pelo alheamento da juventude. Para o entendimento do que venha a ser performance cultural que dá corpo ao objeto e sujeito da pesquisa, um estudo de caso, apresentamos uma ocorrência, uma sinalização, um símbolo, sugestões com densidade, pistas e outros mananciais de leitura.

Mesmo assim ela insiste em movimentar os corpos que dançam, por ela ser a força que ocupa o centro do movimento que liga os corpos à roda, ao som do tambor e à melodia das toadas, um símbolo de experiência total do grupo social, um símbolo prenhe de significados concretos, apesar de fugaz. É, portanto, a imaterialidade que exala de corpos e instrumentos - a ação e interação de ambos - que faz emergir a performance como num átimo, para, em seguida, esfumar-se. Imagem e vídeo, como guias, ampliam leituras e interpretações:

Representados pelos elementos imaterial, incorpóreo, intangível e invisível que serão tratados por nós como a mobilidade, a subjetividade, a magia e a simbologia, que dá ao patrimônio o caráter cultural, a performance da dança é o veículo pelo qual o símbolo se materializa.

É pelo sentimento expresso nas ações de brincantes, foliões e dançantes que a produção cultural resulta, seja isso arte, ritual, cultura ou vida cotidiana, não importa, pois o que os preocupa é poder fazer, é ter o desejo, a vontade e as condições para realizar as suas brincadeiras, cumprindo geralmente obrigações internas da coletividade, usando um termo caro à filosofia, um *devoir*.



Figura nº 3 - A Performance da dança *bate-barriga*. Fotografia: Valdir Nunes.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CJhBhyuuMHo>

Clifford Geertz, nesta sequência de fragmentos sobre arte, ao discutí-la como um sistema cultural, diz que: “O que isso implica, entre outras coisas, é que, em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intraestética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intraestética” (2009: 146). Ele discute a estética, o discurso, o local de produção e questiona esses valores atribuídos à arte e à sua classificação. O autor aponta alguns traços que mereceram ser transportados para esta tessitura, que dizem o seguinte: “o maior problema que surge com a mera presença do fenômeno



do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social...” (2009: 146)

Ao indagar sobre a restrição que o poder estético causa às diferentes expressões, nos leva a pensar na diferença que existe na maneira de cada povo que produz a sua arte de compreendê-la, de significá-la a partir da necessidade que cada sujeito, artista ou comunidade tem.

Entender a arte a partir do crivo que o Ocidente construiu desde um conjunto de elementos que diz que a beleza mora ali ou acolá, parece desconsiderar ou desconhecer a dimensão que o mundo vem tomando com relação à multiplicidade de pessoas, de gestos, de novas expressões e símbolos. E mesmo desde antes, a arte implica contextos que contrariam tais generalizações, pois “o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa”. (2009: 146)

Nesse sentido, continua Geertz: “ (...) como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local”. (2009: 146) E sinaliza que a hegemonia estética é insuficiente para universalizar, “mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal”. (2009: 146) O autor defende a valorização da arte, a nosso ver, a partir da concepção estética no sentido original do termo grego, estética como o ato de perceber o mundo, *aísthesis*, percepção. Não como uma linha que impede a travessia dos significados que uma determinada expressão provoca, um passo de dança de fertilidade, um ato performático ou uma toada ao som dos tambores.

Para Geertz, “a variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas...”, o jeito de agradecer pelo nascimento de um filho, ou de entoar os cânticos e ritos para enterrar os seus mortos, “mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica às suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças” (2009: 146).

Eis que não podemos nos esquecer de que a estética que move a performance da dança a faz entoar cantos de tambor, a dar passos ritualizados de agradecimentos aos deuses como forma de expressar os sentimentos que ligam o que está aqui no mundo contemporâneo, revitalizados em culturas simbólicas, com os estilhaços que ficaram na distância, lá, um lá imaginado que já não lhes pertence (uma África de significação), mas que ainda os toma como se os fragmentos, a completude que tanto procuram de lá ecoassem, seja nos navios, nos portos, dos diferentes lugares em que a escravidão fora instituída, seja em África, há uma espera constante através do barulho do tambor, em som.

Este estudo está atravessado por essas implicações sociais, econômicas, políticas, culturais, históricas sem perder a sua dimensão artístico-performativa norteadas pelo sen-

timento de estética que resulta da percepção do mundo. O universo desta pesquisa é interdisciplinar do ponto de vista conceitual, e é pluricultural do ponto de vista do contexto, da sua constituição histórica, da sua condição contemporânea e da condição que afrobrasileiros e as suas culturas têm no contexto investigado.

É esse o mundo onde vivem os sujeitos que produzem a performance da dança *bate-barriga*, é também desse lugar que eles, dançantes, foliões e moradores, ao fazerem o que fazem, refletem sobre o que consideram como o seu Patrimônio Cultural, do mesmo modo que o enxergam em meio a um emaranhado de destroços impostos pela modernidade – colonial-moderno –, sejam os destroços da cultura industrial, sejam os que lhes chegam em nome de um progresso em que eles não têm o poder para atravessar a linha que os separa. A exemplo da monocultura do eucalipto, dos seus lucros, da sua poluição, do seu desmatamento e do sombreamento extensivo e ostensivo.

Todas essas questões compõem as relações dos sujeitos que produzem a performance da dança *bate-barriga* por mais de dois séculos. Como diz Bourdieu sobre a relação do sociólogo com os seus objetos de estudo, um dos “instrumentos mais poderosos da ruptura é a história social dos problemas, dos objetos e dos instrumentos de pensamento, quer dizer, do trabalho social de construção de instrumentos de construção da realidade social (como as noções comuns, papel, cultura, velhice, etc.” (2014: 34-35).

Neste sentido, a discussão que se impõe não nos parece ser o acirramento da linha que separa as sete artes da infinidade de outras práticas, expressões e manifestações culturais, de “arte” e de estética. O que se apresenta em pauta é entendermos a profundidade do significado que tais práticas têm para os que as produzem na dimensão do sentimento estético como *aísthesis*, como o resultado da percepção do mundo, da vida, na perspectiva de suas histórias locais. O que exigirá uma imensa reflexão e redefinição sobre os conceitos de beleza/fealdade, de histórias locais/globais, de autoria coletiva/autoria individual, de periferia/centro, de margem/núcleo e de diferença, estes binômios antagônicos perfilam historicamente a base da diferença colonial.

Assim, acreditamos poder acompanhar e entender as produções artístico-culturais, patrimônio de grupos sociais que estão às margens da questionada modernidade. E ainda auxiliar na reflexão crítica sobre as propostas de universalização que as leis imperialistas continuam a propor aos países periféricos, no intuito de efetivar a tão sonhada globalização iniciada no século XVI com as grandes viagens, comunicação, comércio e trocas. O que é uma questão ainda vigente nos países colonizados e que está sendo materializada a partir do “advento da internet, ou da telemática”, como nos sugeriu François Choay (2011:38).

Pensar no mundo global é, antes de mais nada, compreender as diferenças que o constituem, que também estão sobre a mesa de trocas, e no pacote sobre a mesa estão primordialmente as culturas, os sentimentos e percepções, mas sobretudo as diferenças coloniais, porque estas classificam a arte, o patrimônio e as histórias. Os produtores da arte, das políticas culturais, poderão entender as diferenças peculiares existentes entre um



ritual, ou mesmo de uma prática cultural que tenha sido originada deste, ainda com obrigações ou obediências ritualizadas como sendo a expressão mais refinada para quem as produz, e uma obra de arte consagrada por esta mesma cultura.

O que difere é que as culturas produzidas no seio da diferença colonial não exigem status, elas querem apenas a garantia do seu lugar nas histórias locais. Para Ernest Fischer, “numa sociedade diferenciada, a arte se desenvolveu fora da magia, precisamente em decorrência da diferenciação e como resultado da alienação a que conduziu essa diferenciação” (Fisher, 1987: 50). Neste estudo, compreendemos estes problemas como sendo os que a instituição racional da estética criou em um mundo de diferenças que clama por igualdades. Analisamos os bens culturais do Patrimônio Cultural, comportamentos dos produtores, a partir de estudos que apontam a diferença colonial como uma ação ideológica que persiste em impedir a popularização e a democratização da estética e a descolonização da pele, da sua cor.

Entendemos que há uma “verdade” construída sobre o que é a arte a partir dos *instrumentos produzidos pela cultura*, por uma classe (Coli, 2002: 11), sobre o que pode ser definido como arte e que a distância do que a grande maioria produz para atender às suas necessidades, aos seus sentimentos mais íntimos com a natureza, com as religiões, com as magias e com as suas mais profundas mazelas; esta produção, em função de não atravessar a linha da diferença colonial imposta, não ganha o estatuto de arte.

Para Fischer, “numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte - a poderosa voz da coletividade - a serviço de seus propósitos particulares (1987: 50). Poderá ser como bem queriam os escritores cômicos em saber como a estética do belo, ou mais precisamente, como indagou Ariano Suassuna, um dramaturgo brasileiro, que abriu em seu livro *Iniciação à estética* o seguinte questionamento: “Como a filosofia do belo pode compreender categorias como o cômico?” (2008: 22). Do mesmo modo, em toda a obra de Rabelais, Bakhtin se depara com a restrição do campo estético sobre o riso ou o grotesco. Diante dos problemas que se impõem sobre o mundo nesta virada de milênio, repensar fórmulas poderá ser um grande contributo da estética à razão moderna, que instituiu a diferença colonial classificando a “beleza branca” e a “feiura negra” a partir dos seus pressupostos.

A metáfora da linha que Tubman construiu nos serve para entender que o que está sendo enclausurado em “verdades” estéticas e canônicas como sendo as representações eleitas, não diz respeito a uma maioria de sujeitos do mundo, e muito menos à maioria empobrecida de cada nação, de cada continente e quiçá do planeta.

A arte, no contexto em que se encontra, continua a ser um *produto de luxo e que não entra pelas portas dos fundos* (Duarte Jr., 1991: 77). A partir da metáfora construída por Tubman, a linha como impedimento da travessia do homem e da mulher de pele negra de um lugar social a outro, de uma classe a outra com suas oportunidades, nos sugere relacionar com a divisão apontada por Duarte Jr. entre a sala grande e a cozinha como espaços ideológicos. Esta questão se apresenta como uma das implicações neste trabalho,

à medida que os dançantes e foliões da dança *bate-barriga* Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia, insistem em esclarecer que a linha que a atravessa nada mais é do que a marca de uma escolha, uma questão de lugar e sujeitos, no contexto do imaginário colonial-moderno.

Isso nos instiga a manter o diálogo com Walter Mignolo para entender que as histórias locais estão sendo atravessadas por projetos alheios e globais, tanto do ponto de vista político, quanto do ponto de vista cultural, sempre no sentido de alterar processos, pedagogias de sustentação, emoções e desejos. Gayatri Spivak, ao dizer que é preciso reescrever as histórias dos subalternos tomando as suas narrativas como as suas verdades, a autora nos sugere compreender essas narrativas para além do campo simbólico, uma vez que surgiram para atender a necessidade e apelo de uma dada realidade, a sexualidade, a fertilidade, o agradecimento, inerentes às relações, sujeitos e temporalidade.

Neste sentido, a cultura está nas mentes humanas e por isso, tem o poder de prolongamento por entre as gerações e este caminho é construído por meio da “história de longa duração” (Braudel, 1990, 14). Na continuidade histórica, no alongamento do tempo por esta instituído, “a realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia deu lugar à arte” (Ernest Fischer, 1987: 47).

Este trabalho está vinculado ao Núcleo de Especialidades de Ciências da Arte, na vertente do Patrimônio, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Esta especialidade, ao acolher o nosso projeto de tese, especificamente a especialidade em patrimônio, o fez pela compreensão de que a performance cultural da dança *bate-barriga* é um patrimônio ainda vivo da comunidade de Helvécia.

O estudo se dá, porém, na perspectiva de que em sendo esta prática cultural um Patrimônio Vivo da referida comunidade, é também um Patrimônio Cultural construído a partir das histórias locais de determinados grupos sociais, entendido por nós a partir da compreensão de Canclini, como um *instrumento de poder*, no contexto das comunidades negras de Helvécia e de Rio do Sul.

A construção da âncora teórica do estudo de caso se deu de maneira articulada entre estudos e autores envolvidos com a investigação, ou seja, ao construirmos os pressupostos metodológicos, o fizemos com a preocupação de estarem estreitamente relacionados com as proposições do estudo de caso, tanto do ponto de vista da arte e do patrimônio no campo intelectual, e epistemológicos, como nos campos históricos, políticos e sociais que estão no corpo do estudo de caso - a história social dele. Preocupamo-nos ainda em estabelecer um corpus teórico-metodológico capaz de contribuir com a análise do ponto de vista que propusemos sobre a *dança bate-barriga*, Patrimônio Cultural, e a sua condição como fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia.

Assim, possibilitou-nos de maneira cuidadosa cercar teoricamente o caso em estudo, na tentativa de poder explicá-lo, esmiuçá-lo como quem “procura a intenção objetiva escondida por debaixo da intenção declarada” (Bourdieu, 2014: 72). Explicá-lo com base em nossos objetivos em resposta à pergunta da pesquisa.

Tomamos da realidade de Helvécia a performance da dança e o contexto em que esta ocorre, performance cultural, dança, patrimônio e contexto a fim de darmos conta teoricamente da estrutura exigida pelo conhecimento. Então convidamos, selecionamos pessoas do distrito de Helvécia para participarem como sujeitos da pesquisa. Ao ouvi-las, anotamos suas informações, impressões, comentários, reflexões, análises e críticas, além de permitir-nos fotografá-las, filmá-las nos contextos indicados por elas como espaços para a coleta dos dados que constituem a base desta investigação.

Para esta empreitada científica utilizamos os conceitos de dança afrobrasileira, dança social, dança ritual e comunitárias; significação ancestral, dança como ato relacional, sensual e religiosa, dança como ritual para os deuses; assim como os conceitos de fronteira, propósitos e finalidades desse tipo de dança em Raul Lody e Maria José Fazenda, respectivamente.

Para o diálogo com a performance, performance cultural, comportamentos restaurados e retraditionalização, trabalhamos com Richard Schechner, Zeca Ligiéro e Paull Zumthor. As questões do patrimônio, patrimônio como instrumento de poder, patrimônio histórico, patrimônio cultural, imaterialidade, materialidade, corporeidade e política cultural nos valem das sugestões de François Choay, Luís Jorge Gonçalves, Luís Marques, Nestor Garcia Canclini e Roque Laraia.

Ao discutirmos a condição dos grupos sociais da comunidade de Helvécia, no que diz respeito à subalternidade, à subalternização cultural, à conscientização e consciência coletiva subalterna, à invisibilidade do sujeito, à identidade no alheamento, à condição do sujeito no discurso colonial, colonialidade, imperialismo, descolonialização, diferença colonial, histórias locais e silenciamento/negação ao direito de fala, nossa opção foi por Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, José Jorge de Carvalho, Paulo Freire, Roger Bastide e Walter D Mignolo.

Ancoramos os conceitos de Culturas Populares, mestiçagem, hibridismo, capitalismo, revolução cultural, culturas singulares/globais e conquista, discutindo com os autores Jean-Pierre Warnier, Mikhail Bakhtin, Nestor Garcia Canclini e Serge Gruzinski. Quanto à cultura como um contexto, como uma ciência que se explica por meio dos símbolos, trabalhamos com Clifford Geertz, em diálogo com Carlos Rodrigues Brandão e Paulo Freire, assim como utilizamos as sugestões de prática etnográfica deste autor para consubstanciar o levantamento da pesquisa, em colaboração com Marcel Mauss, Maria Cecília Minayo e Augusto Triviños, estes dois últimos autores sugeriram-nos o tipo de pesquisa e a abordagem - pesquisa social e abordagem qualitativa.

Esses autores contribuíram para o diálogo teórico acerca da realidade social capturada no contexto da comunidade de Helvécia, na dimensão Colônia Leopoldina-Helvécia, que sinalizamos como campo de pesquisa do estudo de caso científico. A investigação sobre o Projeto Leopoldina, espaço que atravessa a performance da dança *bate-barriga*, núcleo deste estudo de caso, limitou-se a alguns estudos teórico-históricos existentes e de informações dos afrobrasileiros moradores no distrito.

A explicação que pretendemos, a enunciação para além do *preconcebido*, da superfície e da linearidade, deve ser uma explicação que se pretenda universal. Então, tivemos que traçar alguns objetivos como pistas a serem seguidas na perspectiva das respostas, e nos propusemos a analisar a performance da dança *bate-barriga* como fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia, tendo em conta a sua ancestralidade dialogante com as atuais gerações.

A partir dessa análise preocupamo-nos em compreender a performance da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural através de documentos e de uma observação da sua prática coletiva; diante desta compreensão sentimo-nos provocados a refletir sobre o que já havíamos estudado na comunidade, o que nos encaminhou a aprofundar o estudo da performance da dança *bate-barriga* produzida em Helvécia, desenvolvido no Curso de Mestrado e enfatizando o caráter de identificação e coesão social em face do diálogo ancestral estabelecido entre as gerações. Ao revisitar o estudo feito em diálogo com novas abordagens teóricas, novos conceitos e categorias de análises, fomos instigados a investigar a performance cultural da dança *bate-barriga* como ato de agradecimento e fidelidade, assim como os seus significados ancestrais que têm-lhe garantido a permanência histórico-temporal.

Ao tempo que nos levou a produzir um estudo teórico-conceitual sobre a performance da dança *bate-barriga*, estética ancestral produzida a partir da recolha permanente de significados deixados em contextos de enfrentamentos originados pela conquista desse processo, já de posse de um grande percentual de análise, interpretação e explicações que tencionávamos construir, sentimo-nos encorajados a propor a reescrita da história das culturas produzidas nas comunidades de Helvécia, tendo por narrativa articuladora os sentidos de ancestralidade, com vistas a romper com a condição de subalternidade em que se encontram sujeitos e culturas, condição que as diferenças coloniais lhes impuseram.

Estética ancestral e significação da ancestralidade são termos e conceitos prenhes de sentidos em permanente diálogo com os comportamentos vivenciados pelos antepassados e que, de certa forma, atuam como fios condutores da vida, do discurso e das narrativas que ao longo dos tempos históricos têm norteado a prática cultural no distrito de Helvécia - na forma de ser, de estar e pensar em seus comportamentos, a cor da pele, o que altera as relações em uma comunidade social que vivenciou e vivencia a concentração de africanos e afrobrasileiros, o isolamento social, cultural desde o primeiro século de sua existência.

Embora o assunto tratado, a performance cultural da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural de Helvécia, seja um tema pouco estudado, e consequentemente com pouca referência, a estrutura científica que demos ao estudo, exigiu que alargássemos o campo teórico para atender à sua dimensão histórico-contextual.

Este estudo está dividido em três capítulos: o primeiro consta de uma articulação teórica entre os conceitos estruturantes da tese e relacionam-se na perspectiva de uma grelha que possa servir de base para as análises, interpretações e críticas, no intuito de pôr

em causa a si e o conhecimento. Relacionamos e problematizamos os conceitos de patrimônio e Patrimônio Cultural na interface com as concepções de materialidade, imaterialidade, corporeidade e intangibilidade. Questionamos o lugar do patrimônio na contemporaneidade numa estreita relação com os questionamentos feitos aos lugares que ocupam as culturas e os sujeitos das comunidades de Helvécia. Nesta direção, o entrelaçamos a outras abordagens que também se encontram neste terreno cultural. Nos desviamos da dicotomia patrimônio material e patrimônio imaterial. Refletimos sobre os valores históricos, culturais, políticos, econômicos que norteiam o campo do patrimônio, assim como indagamos sobre o patrimônio no trânsito entre as histórias locais e as histórias globais e suas implicações. Apontamos o patrimônio construído em Helvécia, representado pela performance da dança *bate-barriga* como um instrumento cultural de poder que resulta de relações e culturas subalternas. Na sequência, apresentamos a metodologia.

O segundo capítulo compõe-se do contexto em que se situam as comunidades de Helvécia, em uma leitura histórico-social da composição da comunidade, e consideramos o empreendimento agrícola Colônia Leopoldina como o responsável pela formação nos moldes ocorridos, assim como pelo agravamento das condições subalternas que têm levado as comunidades a viver em situações de subalternidade. Refletimos sobre os fatos históricos que compõem a história do empreendimento agrícola a partir de trabalhos intelectuais, ao tempo em que havia o vazio e o silêncio nesses fatos, e os atribuímos ao modo como o Império contava, e com que interesse contava as suas histórias. Assinalamos o sombreamento do eucalipto sobre as comunidades e as culturas, como uma das questões que têm atravessado as culturas simbólicas, com fundamento nos estudos de Mestrado em causa nesta Tese de Doutorado.

No terceiro capítulo construímos, na melhor intenção que este termo possa nos encaminhar, uma análise sobre a performance da dança *bate-barriga* da comunidade de Helvécia, entre os estilhaços das tradições e o apego inevitável aos convites da modernidade. As interpretações nos levaram ao encontro do tambor como a metáfora que ordena a recolha de ancestralidade que instiga o cotidiano a não se desprender do passado - considerado pelas histórias, as experiências e os comportamentos, todos latentes e vivificados pelas forças diárias dos enfrentamentos. O tambor, a performance e a toada: elementos de poder na incorporeidade da dança *bate-barriga*.

Discutimos para constituir as análises pretendidas a partir do ponto da toada na dança de Helvécia, sua concepção e transformação, assim como analisamos a concepção, o modo de fazer, os conteúdos e os contextos das toadas da comunidade de Rio do Sul. Com a intenção de puxar as pontas, encaminhando-as para um possível fechamento, debruçamo-nos sobre a dança *bate-barriga* para entender suas ligações com o ritual, a magia e a arte como Patrimônio Cultural, entre as travessias temporais pelas quais transitam as culturas produzidas a partir das recolhas nas diásporas africanas e que acompanham as histórias de longa duração. Em últimas palavras, como fechamento deste parêntese que encaminha-nos para um novo começo, colocamos em causa a performance da dança *bate-barriga* em culturas negras, numa travessia histórico-temporal.

Neste estudo, as informações, as narrativas, os comportamentos religiosos e diários coletados, observados em nossos diferentes registros formaram a base mais sólida deste estudo, pois sem eles a análise não teria lugar, sentido e voz. Desta forma, o lugar de voz que porventura este estudo vier a alcançar, será dividido entre o coletivo aqui representado. Como disse Harriet Tubman, é preciso saltar a linha.

São também inegáveis as contribuições dos autores com quem dialogamos; suas sugestões foram imprescindíveis para a travessia do objeto social para o objeto científico. O estudo de caso em análise, a performance da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia, ao encontrar a porta entreaberta se instalou e os convidou para sorver Helvécia a caminho de uma reescritura. Reiteramos que a porta está entreaberta e a taramela ao alcance da mão...

## 1 - PERFORMANCE, CULTURA E PATRIMÔNIO, UMA TRILOGIA INDIS-SOCIÁVEL

*O apodrecimento: pois quando as artes se dividiram entre maiores e menores, desenvolveu-se o desprezo de um lado e o descuido do outro...*

*(William Morris).*

O modo de “viver”, subsistir e resistir à subalternidade define os comportamentos, os costumes que contribuem para a identificação da comunidade negra. A alimentação, o jeito de ser e a prática de cultivar a terra; a habilidade com que mulheres e homens lidam com a cozinha de fogo ou a casa de farinha, como é costumeiramente chamado, entre os afrobrasileiros da região, o lugar destinado à produção de iguarias a partir da matéria-prima da mandioca; todos esses afazeres continuam, lembrando os antepassados, ao mesmo tempo em que também mantêm pedaços da vida de cativo.

Falando com outras palavras, a condição de vida que os moradores das comunidades de Helvécia têm os mantém subalternizados. A ordem colonial ainda é uma voz corrente e fluente sobre os grupos sociais, que os impede de serem sujeitos de suas histórias, de serem autores de suas próprias práticas e de falarem as suas próprias palavras.

Apesar de ainda permanecer a forma de moradia e de “avizinhamento” que os motivam entre casas e quintais, em sua maioria sem cercas e muros, a partilha de alimentos e os encontros para os almoços refletem o que ocorre nas festas e ofícios em que a comida é um dos motivos festivos de abertura do dia ou da noite. Ainda assim, faltam-lhes emprego, terra para o sustento e condições para o exercício de suas práticas.

Desse modo, julgamos necessário explicitar o interesse de aprofundamento que norteia esta investigação, uma vez que em outro texto uma vez que na Dissertação de Mestrado já analisamos a situação da performance desta dança sob os efeitos da monocultura do eucalipto, na região do extremo sul da Bahia.

As ações dessas empresas de monoculturas interferiram sobre as práticas de culturas produzidas na comunidade, desde o primeiro momento de desenvolvimento do projeto, a aquisição das terras, que segundo moradores ocorreu de maneira complicada e misteriosa; esta é uma das questões que foram sinalizadas e que interferiram na prática das culturas nas comunidades. Sobre elas, falaremos na última seção do segundo capítulo.

Tal análise e os respectivos resultados induziram-nos a pensar de maneira mais efetiva sobre os significados ancestrais que a performance dessa dança imprime nos comportamentos dos dançantes e moradores da comunidade, na relação presente e passado,

representada respectivamente pela Colônia Leopoldina-Helvécia - palco das relações estabelecidas, porquanto os resultados apontaram que a expressão de cultura que ainda resiste em Helvécia sofre as consequências da fragmentação provocada pelas ações dessas empresas do agronegócio (Santos, 2007).

E ainda, a economia, as políticas de trabalho impostas no processo de formação foram definidoras dos comportamentos socioculturais do que hoje são as comunidades de Helvécia. Reiterando, estes comportamentos são os que caracterizam a comunidade, desde o modo de vida estabelecido para a sobrevivência diária, a luta sutil de resistência à subalternidade, às práticas de culturas secularmente produzidas e que atravessam os tempos históricos; estas, além de serem um dos poucos meios utilizados para materializar a sutil resistência, são também um elemento catalisador de identificação.

Neste estudo, procuramos dar conta de cumprir os objetivos programados utilizando uma metodologia que nos aproximou dos problemas do objeto, dos sujeitos da pesquisa e dos sentimentos que envolveram todo o processo, a Pesquisa Social, sobre a qual nos dedicamos à medida que possibilitou-nos o uso de uma sequência de métodos de pesquisa para o levantamento dos dados, com a intenção de atingi-los, de capturá-los não só do exterior, ou do que é visível do objeto, mas de campos mais profundos e encobertos, uma vez que a dança está intimamente ligada à espiritualidade que aflora no contexto de Helvécia.

Por conseguinte, acreditamos ter podido compreender melhor a estrutura, a composição, a musicalidade, o conteúdo, a plástica e a incipiente coreografia; esta, entendemos que seja uma de suas marcas ancestrais - curta, preenchida e intensa de simbologias.

Ao detalhar os procedimentos, às vezes com o mesmo grupo, com a mesma pessoa e às vezes mesclando-os, tivemos a oportunidade de colher diferentes informações sobre um determinado aspecto do estudo. Outra questão que julgamos ter contribuído para enxergar o estudo de caso por diferentes faces, foi o fato de não nos prendermos somente aos dançantes, ou àqueles que julgávamos saber mais sobre o assunto, ouvimos pessoas que não eram dançantes, porém moradores nascidos na comunidade, o que nos ofereceu dados que possibilitaram maior clareza da performance da dança, da sua condição de Patrimônio Cultural.

Os resultados desse processo indicaram-nos situações que antes não nos pareciam tão presentes, ou mesmo inerentes aos povos colonizados de maneira ampliada, continental e geopolítica - nós, da América, nós, do Brasil, nós, desta região do extremo sul da Bahia, à qual pertence Helvécia -, sejam quais forem as condições de subalternizados, há a necessidade permanente da mediação, o peso das interferências dos grupos dominantes, como disse Gramsci, ou da falta de representação social e do direito de voz, de fala, como assegura Spivak.

Para a análise desses dados foi preciso que ampliássemos o diálogo tanto com as teorias e com os autores da teoria pós-colonial, quanto com autores dos estudos subalternos, asiáticos e latino-americanos, com a preocupação de podermos explicar melhor este



fenômeno social que está na base de criação, de produção e permanência da performance da dança *bate-barriga*. E que é parte integrante dos processos que deram origem às comunidades de Helvécia.

Estudos sobre a história da Colônia Leopoldina já somam alguns, entretanto nenhum deles trata da performance da dança *bate-barriga* como objeto, a qual foi estudada pela primeira vez nos estudos de Mestrado realizados entre 2005 e 2007. O que resultou na dissertação: Dos Santos. (2007) *As manifestações culturais em Helvécia no Extremo Sul da Bahia: a dança bate-barriga como fabricante de performances afrodescendentes*, apresentada ao PPGAC - UNIRIO, no dia 26 de abril de 2007.

Uma questão interessa-nos ressaltar neste estudo: diz respeito ao fato de que a nossa preocupação documental se restringiu à procura de registros que tratassem das culturas simbólicas - rezas, ritos, danças, brincadeiras, batuques, sambas e ofícios - pelo fato de que, sobre estas práticas de culturas, parece não existir documentos, tanto em arquivos e bibliotecas em que pesquisamos pelas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, como em bibliotecas e arquivos na cidade de Lisboa, em Portugal, na qual realizamos os estudos de Doutorado.

Neste processo de estudo, na busca de documentos sobre as culturas produzidas na Colônia Leopoldina-Helvécia deparamo-nos com alguns estudos que apresentam uma documentação histórica que julgamos conter informações relevantes para ajudar-nos a explicar o processo de fundação do referido empreendimento agrícola; entretanto, não encontramos documentos sobre as culturas ou aspectos destas produzidos no referido período, a saber: Tese de Doutorado e artigo científico de Lucelinda Schramm Corrêa, USP, 2003-2005; Tese de Doutorado de Ricardo Tadeu Caires Silva, UFPR 2007; Dissertação de Mestrado de Alane Fraga do Carmo, UFBA, 2010. Estes trabalhos foram utilizados como base para a análise que empreendemos sobre as condições em que se encontram os atores sociais que produzem a performance da dança *bate-barriga* no distrito de Helvécia.

Observamos primordialmente se os ex-trabalhadores em regime de escravidão foram contemplados pelo discurso construído, assim como as suas culturas, uma vez que escravos e os seus comportamentos não ocuparam tempo e lugar na história colonial, isto é, os historiadores e intelectuais da época não os concebiam merecedores de ocupar tal espaço e discurso. Esses trabalhos possibilitaram-nos não só compreender os vazios e silêncios deixados nas histórias contadas pelos discursos coloniais, as quais instituíram os documentos à época, e perceber a materialização do silêncio, assim como contribuíram para a análise da subalternização (Spivak). Questão que levou-nos a entender alguns porquês de uma imensa maioria dos colonizados ainda viver sob a meia luz, a meia vida, como disse Homi Bhabha. Ou na dupla consciência que a colonização obriga (Du Bois, in: Mignolo, 2003).

A segunda questão refere-se aos documentos que construímos a partir dos depoimentos, de imagens, de comportamentos dos dançantes, de foliões, de festeiros e morado-

res considerados fontes primeiras ou de “primeira-mão” para atender à sugestão de Clifford Geertz, com as quais fundamentamos a nossa análise à medida que essas informações, sendo a expressão primeira da realidade, puderam dizer sim e dizer não às teorias que apresentamos. E, ao aceitar ou refutar, consideramos que a base da ciência reside neste processo de diálogo, mas como diria Bourdieu, pôr em causa, confrontar-se.

Ao longo do trabalho de pesquisa desenvolvido no período da Dissertação de Mestrado (Santos, 2007) e do projeto homônimo à dissertação, vinculado ao Núcleo de Extensão e Pesquisa da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, desenvolvido na comunidade desde o ano de 2008, demos início ao estudo da performance da dança *bate-barriga*, buscando construir inicialmente uma gama de reflexões teóricas sobre a temática, para daí proceder a um processo de estudo e pesquisa mais consistente do ponto de vista da investigação continuada, com foco no conhecimento.

Neste caminho, a partir desses dois componentes epistemológicos, procuramos esmiuçar a dança *bate-barriga* como performance cultural em algumas de suas possibilidades de análise. Consideramos o contexto de ocorrência - a comunidade -, a condição dos dançantes, foliões e moradores envolvidos e as relações desses com as ações das empresas de monocultura de eucalipto. Desse processo resultaram estudos que constituem o corpus teórico da performance da dança *bate-barriga* especificamente, ou seja, no centro das abordagens de tais documentos situa-se a performance da dança como o objeto de estudo e de investigação.

A observação continuada possibilitou-nos um aprimoramento do olhar sobre a dança, sua condição histórica, de produção, de significações ancestrais, de relações cotidianas e a sua representação como prática social, sendo a mesma produzida por afrobrasileiros em condição de subalternidade, em decorrência dos processos de colonização que instituíram a diferença colonial.

Materializando o corpus anunciado, situamos os trabalhos produzidos ao longo dos estudos da performance da dança, iniciados no Mestrado e nos anos subsequentes, e listamos um conjunto temático que constitui a nossa tentativa de consolidar uma prática de estudos - com apresentação em seminários e congressos<sup>5</sup>, publicações em revistas<sup>6</sup>,

---

<sup>5</sup>Santos, V. N. (2008). Performance e ancestralidade na comunidade de Helvécia. In: V Congresso ABRACE.

\_\_\_\_ (2010). Performances “fabricadas” em Helvécia: rito de permanência, práticas ancestrais e pedagogias de sustentação. In: VI Congresso ABRACE.

\_\_\_\_ (2012). As performances da dança *bate-barriga*, elementos de significação ancestrais na comunidade negra de Helvécia. In: VII Congresso ABRACE.

\_\_\_\_ (2013). Helvécia no Extremo Sul da Bahia: um estudo das performances da dança *bate-barriga*. IX ENECULT edição.

\_\_\_\_ (2013). Nas sendas do contexto de Helvécia - Nova Viçosa-BA: um estudo sobre a performance da dança *bate-barriga*. Autores: Diego Pereira Aguiar e Valdir Nunes dos Santos, in: EBPC, São Paulo.

\_\_\_\_ (2014). Entre a festa e os ofícios na comunidade negra de Helvécia: performances afirmam identidades. In: VIII Congresso ABRACE.

livros e trabalhos de finalização de curso – TCC<sup>7</sup>. Afiançamos que o estudo desenvolvido na comunidade, a partir do Projeto de Extensão, consubstanciou o Projeto de Doutorado, porque cada momento das ações exigia que estabelecêssemos relações com outros pontos de pesquisa possíveis no contexto da performance da dança.

Desse modo, pudemos perceber que as ações extensionistas e a pesquisa resultavam em indagações instigantes de continuidade, de ampliação de foco e de interesses. A continuidade das ações e os diálogos suscitados com escolas da Educação Básica e com faculdades foram definindo uma prática de pesquisa continuada. Este sucinto *corpus* resultou dessa articulação teórico-prática desenvolvida nesses contextos de realidades, termos e pressupostos, desde os estudos realizados em 2007, que sugeriram a continuidade iniciada em 2008 com o referido projeto.

De maneira específica, cada um desses trabalhos centra-se na preocupação de compreender a performance da dança em seus múltiplos aspectos, somando para a construção e o fortalecimento de um grupo de estudos sobre a performance cultural da dança *bate-barriga*, que tem como núcleo a ação simbólica de bater uma barriga na outra, estudada na interação com o Projeto de Extensão.

Para melhor clareza, dividimos o trajeto de estudo em dois momentos: o primeiro diz respeito a artigos apresentados em congressos, artigos publicados e trabalhos de finalização de curso, TCC, sob nossa orientação. Outros estudos realizados sobre a Colônia Leopoldina e Helvécia mereceram nossa leitura e apreciação, os quais registramos em notas e nas referências neste trabalho de investigação. Teses de Doutorado<sup>8</sup>; Dissertações de Mestrado<sup>9</sup>; livros<sup>10</sup>; e artigos<sup>11</sup>. Decidimos como núcleo deste estudo: a performance

---

\_\_\_\_ (2014). Santuários: Festas e ofícios, entre uma e outra romaria, “incelênças” são entoadas afirmando identidades. Alandroal - Portugal.

<sup>6</sup> O Ideário Patrimonial/Tomar. Santos, V. N. (2015). Helvécia e a Colônia Leopoldina, dissonantes acordes socioculturais.

<sup>7</sup> Santos, F. L.; Silva, L. P. & Silva, S. V. L. (2009) - *A dança bate-barriga na comunidade de Helvécia no extremo sul da Bahia: rito de passagem e permanência que evidenciam práticas educativas*. TCC - DEDC X, UNEB.

Aguiar, D. P. (2011) - *Entre voleios e toadas: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia*. TCC – DEDC X, UNEB. Este trabalho foi aprofundado pelo autor em nível de Mestrado em 2014, resultando na Dissertação – *Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa/Bahia* (UESB, 2015).

Silva, E. S. & Inocência, M. A. (2013) – *Performances da dança bate-barriga em Helvécia: Conteúdos de leitura na Escola Municipal João Martins Peixoto*. TCC – DEDC X.

<sup>8</sup> Corrêa, L. S. *A torturante ausência de uma presença. A imigração alemã na Bahia do século XIX*. Um estudo de caso. Tese de Doutorado. São Paulo: PPGH/USP, 2003.

Santana, G. P. G. Vozes e versos quilombolas uma poética identitária e de resistência em Helvécia. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PPGL/PPGEL FL, PUCRG, 2014.

Silva, T. C. Caminhos e descaminhos da abolição. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888). Curitiba: PPGH/UFPR, 2007.

<sup>9</sup> Carmo, A. F. Colonização e escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina (1850-1888).

da dança *bate-barriga*, os aspectos sociais que a envolvem em seus processos de produção, as condições em que se encontram os seus fazedores, dançantes e foliões, o contexto das comunidades onde os dançantes residem e produzem ou intentam continuar a produzir suas culturas; todos esses elementos compõem as bases do Patrimônio Cultural em preservação pela comunidade por meio da permanência de suas práticas - fazer a partir das recolhas permanentes dos estilhaços de ancestralidade com a intenção de construir suas próprias histórias.

O estudo das culturas afrobrasileiras, no Brasil, ainda é muito incipiente em se tratando da imensidão de práticas existentes por todo o território. Importante ressaltar que a comunidade de Helvécia e suas culturas continuam em um isolamento, e poderíamos dizer que mesmo entre as populações da região do extremo sul do Estado e de todo o Estado da Bahia poucos as conhecem.

Imprescindível ao estudo do patrimônio, na perspectiva apontada nesta questão, trazer à baila as pedras de fundação que serviram de base para o que estudamos hoje como Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia, uma base histórica imanente não só ao já produzido, como às memórias compostas por lembranças, as quais os descendentes de africanos têm de seu passado histórico vivido na escravidão constituída pela diferença colonial. Embora ligeiramente poucos vestígios são percebidos que comprovem tal imanência, não precisamos ir muito longe para nos situarmos que as terras, as fazendas e os respectivos nomes de proprietários, suas relações, o nome dado à Colônia e as histórias contadas ajudam a enxergar a estreita relação entre o passado e o cotidiano.

Fazem parte do imaginário da comunidade tanto as histórias dos colonos como as dos ex-trabalhadores; estas, as mais consistentes do ponto de vista da reconstrução das identificações e dos enfrentamentos, na tentativa de diminuir as desigualdades. Neste terreno social e de complexidades, onde os antepassados dos que hoje produzem as culturas das comunidades de Helvécia foram um dia peças patrimoniais dos senhores do café, é que se originaram os conflitos. E a noção de patrimônio, em condições opostas ao que entendemos neste estudo, se entrecruza para dar corpo aos bens que compõem o Patrimônio Cultural de Helvécia. Premissas do patrimônio que exigem adequações, politização e democratização. Patrimônio financeiro, pessoas, memórias, poder e sentimentos se fundem, se confundem. Entre o que é menor e o que é maior, entre o desprezo e o descuido, ante excessos de cuidados, excessos de chaves, excessos de vazios de gentes, de pessoas... Patrimônio... Arte... Culturas...

---

Lyra, H. J. B. Colonos e colônias — UMA avaliação das experiências de colonização agrícola na Bahia na segunda metade do séc. XIX. Salvador: FFCH/UFBA, 1982.

Gomes, L. M. F. C. Helvécia - homens, mulheres e eucaliptos (1980 - 2005). PGHRL/UNEB, 2009.

<sup>10</sup> Lucchesi, D. Baxter & Ribeiro, I. (orgs.) (2009) - *O Português Afro-Brasileiro*, EDUFBA.

<sup>11</sup> Corrêa, L. S. (2005) - *O resgate de um esquecimento - A Colônia de Leopoldina*, um artigo que trata da reelaboração do quarto capítulo de sua tese, 2005.

O empreendimento, sua localização e os envolvidos no processo de fundação são matéria-prima das memórias, das lembranças e dos conteúdos inerentes às relações cotidianas das comunidades de Helvécia.

Sobre os fundadores do empreendimento Colônia Leopoldina há controvérsias que merecem nossa atenção, no intuito de melhor aclarar o processo histórico de fundação da referida Colônia, do empreendimento agrícola, pois até então não sabemos se o uso do termo Colônia não passou de um artifício para facilitar o recebimento das sesmarias.

É certo que, logo após alguns anos de sua fundação, já despontava como um empreendimento de sucesso, diferentemente do que ocorreu com as Colônias de outras regiões do País, a exemplo da de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. A documentação apresentada por Corrêa traz duas situações distintas em dois tipos de documentos, referindo-se aos fundadores. No primeiro, “Memórias escritas pelo cônsul Tavel<sup>12</sup>, os fundadores da Colônia Leopoldina receberam duas sesmarias de uma légua de terras em quadra, situadas à margem do Rio Peruípe, em Vila Viçosa ou, nas palavras de Tavel, *quatro léguas em quadro coletivamente*” (Corrêa, 2005: 89).

Neste, aparecem Pedro Paycke, Georg Freyreiss e o barão von Bunche, proprietários de uma sesmaria, e Borrel, Beguin e Hulgueimin, proprietários de outra. Interessante lembrar que essas informações são de um relato escrito, de uma memória, que apesar do seu valor, nesta situação é posta em xeque com os documentos de Autos de Medição e de Marcação<sup>13</sup> das áreas de terras.

A documentação do Arquivo Nacional, apresentada por Corrêa, nos dá não só a localização das terras como também os nomes de seus proprietários, portanto, fundadores da Colônia Leopoldina. Nestes documentos oficiais não aparecem alguns dos nomes citados por Tavel como os fundadores da referida Colônia; nestes aparecem - “Georg Freyreiss, Pedro Paycke e barão von Bunche” (Corrêa, 2005: 90). As contradições se estendem a ponto de nomes que não foram citados nos documentos referenciados, em ou-

---

<sup>12</sup> A.N. IA6- 154 - Fundo Agricultura, doc. 1 (Corrêa, 2005).

<sup>13</sup> A N. Fundo Agricultura. IA6, no b: Certifico que revendo o Arquivo da mesma Câmara encontrei o Auto dessas terras e de marcação que pede o suplicante: Auto de Medição e de Marcassão de uma légua de terras no lugar da nova povoação Leopoldina da parte Sul do Rio Geral, nesta Villa denominado Peruípe no lugar chamado Pombal concedidas por graça de sua Magestade aos colonos Suissos Carlos Luiz Borrel, Felipe Huguenin e Pedro Henrique Beguin. Escrivão Antonio Pereira dos remédios-Anno de Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e vinte e hum aos vinte dias do mês de (...), e o IA6, no c: Certifico que revendo o Arquivo da mesma Câmara encontrei o Auto dessas terras e de marcação que pede o suplicante: Auto de Medição e de Marcação de uma légua de terras no lugar da nova povoação Leopoldina da parte Sul do Rio Geral, nesta Villa denominado Peruípe no lugar chamado Riacho do Ouro, concedidas por graça de sua Magestade aos Colonos Suissos A. Languin e David Pache. Escrivão Antonio Pereira dos remédios -Anno de Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e vinte e hum aos Dezessete dias do mês de dezembro do dito ano, e (...) Informações contidas no trabalho de Lucelinda Corrêa (Usp, 2003).

tros aparece o dono unitário de duas sesmarias, como informa Corrêa: “O alemão João Martinho Flack (ou Flach)” (2005: 90).

A documentação cita os nomes dos reais proprietários de terras na região, mas ainda deixa em aberto os nomes que compuseram o grupo fundador, pois as terras, além de terem sido doadas e demarcadas em épocas diferentes, a atuação no processo de fundação também foi diferenciada. Sobre esta questão, João Martinho Flack, por exemplo, um dos principais fundadores, não tem seu nome entre o grupo de proprietários das primeiras sesmarias.

Essas questões mereceram nosso cuidado, por entender que o esclarecimento acerca dos fundadores da Colônia servirá como fonte mais certa para os futuros estudiosos sobre esta região em que se originou o empreendimento denominado Colônia Leopoldina; para tanto, utilizamos as palavras de Corrêa para fechar esta discussão que tratou de reconstituir o grupo de fundadores desse empreendimento histórico de tamanha complexidade política, ideológica, cultural e econômica. Vamos às suas palavras:

um outro sesmeiro não consta nos documentos supracitados, entretanto, foi ele possuidor de duas datas de terras na referida área. Estamos nos referindo ao alemão João Martinho Flack (ou Flach). Nos documentos das sesmarias ele aparece em um dos documentos como único beneficiário da doação das terras, e noutro, junto a outros alemães. No primeiro caso, é possuidor de *meia légua de terras em quadro no districto de Caravellas acima da Villa Viçosa na vizinhança da Colônia Leopoldina por portaria de 21 de Janeiro de 1823, do que se deo posse ao Supplicante em Dezembro de 1824 (...) <sup>14</sup>*.

este documento refere-se ao sítio Helvécia. No segundo <sup>15</sup>, aparece como um dos beneficiários da doação de meia légua de terras em quadro juntamente com Carlos Luiz Borrel, Felipe Hugermin, Pedro Henrique Béguin, Abran Langhaens e David Pache. Também é citado no documento Georg Anton Freyreiss. No tocante às terras doadas a Carlos Luiz Borrel, Felipe Hugermin, Pedro Henrique Béguin, Abran Langhaens e David Pache, estas compõem a Colônia Leopoldina, pois quando da demarcação e marcação do sítio Helvécia há a referência de que as terras pertencentes à Colônia Leopoldina fariam divisas com as ditas terras. Entretanto, a leitura do conjunto dos documentos nos dá a entender que a Colônia Leopoldina englobaria o conjunto das terras das duas sesmarias, pois apenas na documentação das sesmarias as terras aparecem separadas (Corrêa, 2005: 90).

Como última informação ligada aos fundadores, é preciso dizer que mesmo com a documentação de medição de marcação das terras, as dúvidas quanto aos fundadores continuam porque as sesmarias eram doadas e demarcadas em separado, e ainda pela falta de documentos que possam fornecer informações mais conjuntas. Diante dos estudos de Corrêa, o mais completo do ponto de vista documental, as sesmarias se somaram ao conjunto da Colônia Leopoldina, o que nos distancia de um bloco fundacional de tempo e sujeitos. Mas o grupo principal empenhado no empreendimento é este acima referenciado, segundo a documentação levantada pela pesquisadora Lucelinda Corrêa.

---

<sup>14</sup> A N. Sesmarias. COD. B12.146. Datas-Limite: 1822-1827.

<sup>15</sup> A N. Sesmarias. COD. B12.148. Data-Limite: 1824-1828.

É desse lugar histórico, marcado pela diferença colonial, que ao longo da existência da comunidade de Helvécia os afrobrasileiros fazem as recolhas dos fragmentos de suas histórias, dos estilhaços estéticos que ainda hoje sustentam a construção permanente da estética de ancestralidade. É preciso entender que este lugar, para os moradores da comunidade, hoje continua como fora para seus antepassados, coberto pela mesma força colonial que ordenou a diferença, que classificou a peça de trabalho e marcou a pele humana. Contudo, existem diferenças histórico-temporais que transformaram objetivos e realidades atuais das realidades vividas, restando as diferenças, as desigualdades, apesar das transformações.

As transformações vertiginosas do patrimônio, assim como de seu desenvolvimento prático no seio das sociedades, ao longo da história, com maiores evidências a partir da segunda metade do século 20, têm estimulado estudos os mais variados. Estes estudos têm se preocupado em entender algumas questões inerentes ao patrimônio, que implicam a sua compreensão teórica e a sua prática como uma referência memorialista e identitária em meio a diferentes comportamentos e atitudes da humanidade.

As mudanças ocorridas na Antiguidade, nas esferas familiar, religiosa e na história, dão os primeiros sinais de que os comportamentos humanos, pessoais, individuais, coletivos e institucionais, com o passar do tempo, poderiam sofrer alterações. Assim como as noções da vida, as ideias e regras que regiam a família, a Igreja, a arte e o Direito. Desse modo, as alterações que estamos apontando relacionam-se com as mudanças ocorridas nas sociedades, na humanidade e na natureza; por isso, o próprio conceito de Patrimônio Cultural tem também sofrido transformações ao longo do tempo. Entender as alterações que recaem sobre o patrimônio é compreendê-lo como um instrumento de poder que se encontra implicado nos tempos modernos, por se pretender ambíguo e subserviente às manobras da cultura dominante.

Para tanto, remetemos nosso olhar ao passado como lugar de onde podemos capturar a ideia que o sustenta na centralidade da sua concepção e constituição, pois “o conceito central de patrimônio, do latim *patrimonium* ou *peculium*, que significava bens de família, herança, posses, haveres” ainda persiste como pilares em sua estrutura (Houaiss, 2003: 2.783 in: Gonçalves, 2011: 77).

Nos dias atuais, o termo transita por um campo extremamente alargado e interdisciplinar em meio às relações cotidianas regidas pelos instrumentos da cultura que exigem flexibilidade, adaptações e adequações aos tempos históricos e culturais, cada vez mais sugados, coagidos e seduzidos pelas frações socioeconômicas e por leis imperialistas.

Assim o conceito, mesmo na sua significação na forma mais estanque e direta no campo dos dicionários, já se apresenta com alterações que o remetem à ampliação. Em Caudas Aulete, além de apontá-lo como o conjunto dos bens de família transmitidos por herança, significado comum à maioria dos dicionários (como o exemplo acima) amplia os sentidos e significados do termo, adequando-o às mobilidades sociais existentes, ou seja, um “conjunto dos bens de uma pessoa, instituição ou empresa, herdados ou adquiridos.

Conjunto dos bens materiais e imateriais de uma nação, estado, cidade, que constituem herança coletiva e são transmitidos de geração a geração; por exemplo, o Patrimônio Cultural brasileiro<sup>16</sup>.

Os fatores responsáveis por provocar as mudanças no conceito de patrimônio relacionam-se em geral às situações socioeconômicas, às políticas e às revoluções que emergem do interior das ações culturais. Dessa maneira, o alargamento se estendeu com base nas exigências instituídas pelas transformações das sociedades regidas pela cultura, o que se ampliou “para o conjunto de bens culturais e naturais que uma comunidade local, ou comunidade humana global reconhece como importante para a sua identidade. Neste ponto, tem existido uma profunda transformação no conceito de patrimônio” (Gonçalves, 2011: 77).

O patrimônio é um conceito controverso, inconstante e fugidio, não obstante estar intimamente ligado às instituições de poder desde os seus primeiros vestígios e noções. Nasceu incrustado no passado, apesar de servir ao futuro, mas logo se instituiu como a materialização e a visibilidade da memória. Nesse campo, privilegia a memória coletiva de um determinado lugar, comunidade, região, município, estado ou país. Assim, julgamos que reflita o sentimento, o pensamento, a arte, as crenças, e, sobretudo o trabalho de uma coletividade.

Para além dos cuidados, das recolhas, “manutenção” e uso do patrimônio pela coletividade dos referidos lugares, este patrimônio - imagens, sentimentos, palavras, melodias - instrumento de memórias, merece ser preservado. É por esse conjunto de elementos que pessoas, lugares, instituições e países se reconhecem. Este reconhecimento se dá de maneira processual e contínua, reflexiva, analítica, histórica, avaliativa e classificatória.

Há, neste processo de construção, identificação e preservação, alguns pontos que justificam o que dissemos acima - “controverso, inconstante e fugidio”, pois é neste campo que reside a incontestável vulnerabilidade do termo. Pode parecer contraditória esta afirmativa, uma vez que em sua base estão artefatos, objetos, e de modo algum podemos negar a sua materialidade, o seu peso e concretude. A vulnerabilidade, porém, a que nos referimos, diz respeito à concepção, ou sobre o que disse Ulpiano Meneses, em conferência de abertura do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: *há um desagregamento de suas premissas* (2009).

É preciso que compreendamos duas questões: a primeira se refere ao fato de que o patrimônio é, em sua gênese, constituído primordialmente por pessoas - homens, mulheres - que imaginam, pensam, fazem por meio do trabalho - e são instituídos como os elementos que compõem o patrimônio de um determinado grupo social, de um município, estado ou nação. Assim, avaliamos não só o que dizem, o que pensam, o que fazem, mas também quem diz, quem pensa e quem faz. Isso leva-nos à segunda questão - o tempo destinado ao patrimônio, embora o passado esteja ou apareça sempre como o campo de

---

<sup>16</sup> (Caudas Aulete) (<http://www.aulete.com.br/>).



sua residência, com construção num presente contemporâneo em que viveram pessoas que trabalharam sobre objetos, obras, numa perspectiva de futuro, de um futuro que se denomina como o porvir permanente de novas gerações.

Na Constituição do Brasil de 1988, em seu art. 216, situa-se o que é patrimônio, indicando a sua organização por meio dos *bens* culturais *de natureza material e imaterial*. Os constituintes fortalecem a ação do trabalho tanto individual quanto coletivo, e ressaltam que os produtos tenham e façam referência à identidade, à ação e à memória dos grupos formadores da sociedade brasileira. Na sequência, listam o que significam tais bens. Ao relacionar os que estão inclusos nesta conceituação, nos itens I e II especificamente dizem o seguinte - *as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver*.

Nesses dois itens depreendemos a existência de uma ação sobre o fazer corporal, um olhar e movimentos que estão além do produto acabado, pois é o próprio corpo que se coloca, como diz o Sr. Benício Ricardo, de 85 anos, para definir a metodologia com a qual lhe fora ensinada a dança: “Ês num insinô a gente nada, mas a gente tava veno o que ês tava fazêno, então a gente tava ali, ía fazêno do mesmo jeito, aí conseguiu” (18 de julho, Helvécia, 2015).

Utilizamos palavras que dão conta de acolher o que a concepção de patrimônio instituiu como âncora balizadora. Nesta mesma linha de raciocínio, Meneses complementa ao assegurar: “Os constituintes talvez nem tivessem consciência de que, desse modo, estavam incluindo o corpo como partícipe do Patrimônio Cultural! O ‘saber fazer’, por exemplo, não é um conhecimento abstrato, conceitual, imaterial, filosófico, mas um conhecimento corporificado” (Meneses, 2009: 31).

Diante dessas questões entendemos que o Patrimônio Cultural é a produção de bens culturais e pessoas que produzem os bens, que dançam, cantam e manifestam seus sentimentos históricos, científicos, artísticos e culturais, mesmo que sejam produzidos por diferentes classes sociais. Esse conjunto produzido poderá ser deixado às novas gerações à medida que os seus significados, as suas referências os encaminhem para o futuro.

Cabe ressaltar, obedecendo ao campo de finalidade, a definição e conceituação daquilo que é considerado por patrimônio, mas que depende de uma série de elementos imbricados em outros diferentes contextos, como os econômicos. Estes, com um poder determinante sobre o patrimônio, em alguns casos provocam alterações grandiosas na condução de sua prática, pois em nome de uma articulação com as diferentes culturas, chegam a negar as *histórias e sujeitos locais* em detrimento de *histórias, sujeitos e projetos globais*. Exemplificando, o turismo com finalidade econômica rompe com práticas cotidianas e históricas em prol de outras relações consideradas do ponto de vista econômico, mais rentáveis (Mignolo, 2003).

Talvez por ter-se originado em meio aos pilares mais sólidos de sociedades antigas e por ter recebido as influências históricas, o termo tenha se enrijecido como o seu próprio nascedouro. Às questões econômicas e políticas, de maneira mais direta ao longo de décadas, lhe atribuíram um lugar de representação de um conjunto de objetos que por sua

natureza exala pujança, a exemplo dos monumentos históricos - castelos, igrejas e casarios; obras de arte e joias.

O ato de salvaguardar e o processo pelo qual o bem patrimonializado passa estão repletos das ambiguidades e incertezas que o próprio termo patrimônio agrega. O que levou M. L. Costa & R. V. Costa a fazerem indagações pertinentes sobre esta questão à medida que o registro da forma, como propõe a regulamentação, deixa grandes dúvidas sobre a escolha dos bens, características privilegiadas “sem engessar seus conteúdos, as sensações, os sentimentos e emoções tão necessários à preservação dessa cultura imaterial e sem fazer com que esses costumes, tradições, formas de fazer e saber se fixem e percam o potencial de reconstrução no presente” (2008: 126). Diante da questão colocada por esses autores, voltamos à indagação vinculada à nossa compreensão de patrimônio, com a qual intentamos construir caminhos para entender, como uma proposição, que se pretende universal, poderá exercer seus propósitos, sem retirar de seus lugares e papéis os reais sujeitos envolvidos na produção, em muitos casos secular, dos bens culturais?

As perguntas se estenderiam diante da necessidade que se impõe de saber que essas situações e valores tão caros aos grupos sociais podem ser de fato preservados sem os prejuízos que visualizamos.

Acompanhamos o pensamento de Walter Mignolo, ao tecer suas críticas aos estudos da crítica cultural moderna “à configuração histórica do imaginário do sistema colonial/moderno, fundamentado na colonialidade do poder e na diferença colonial que historicamente produziu uma geopolítica do conhecimento que subalterniza saberes, povos e culturas” (Cruz, 2005: 136).

A inquietação deste autor nos leva a refletir sobre a questão do Patrimônio Cultural na perspectiva da UNESCO, totalmente representado pelas forças do poder político e da economia, ao atuar em prol de culturas historicamente marginalizadas por essas mesmas forças, sem que enfraqueçam a marginalização da qual, sujeitos e culturas foram sempre vítimas. M. L. Costa & R. V. Costa continuam a nos ajudar na reflexão que nos inquieta ao indagarem: “É possível dar continuidade a um fazer, um saber ou um modo de viver sem cair no erro de se impor sobre a dinâmica própria que essas comunidades ou grupos possuem quanto à continuidade, manutenção e preservação de suas tradições e costumes?” (2008: 126).

A reflexão em pauta nos remete a pensar sobre o suposto *glamour* que a salvaguarda - “... as medidas que visem a assegurar a viabilidade do Patrimônio Cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão...” (UNESCO, 2003), ao enunciar as práticas, sujeitos e contextos envolvidos com a patrimonialização que, embora vigiada e controlada, passa a ser visualizada por multidões.

Patrimonializar a partir da proposta vigente é sinônimo de limitar, congelar e privar sentimentos, autorias, valores e histórias locais numa perspectiva de universalização aos moldes imperialistas de mundializar ou “globalizar” o que lhes é conveniente e rentá-

vel, deixando à deriva o que não é *de grande importância* e que não compõe as grandes coleções.

Por exemplo, citamos as atividades produzidas em comunidades afrobrasileiras que se encontram em condições de subalternidade - assim como Helvécia e suas culturas -, com mais de dois séculos de existência e ainda vivem o isolamento social, político, econômico e cultural que o empreendimento Colônia Leopoldina e o Império lhes colocou. Isolamento intrinsecamente ligado aos modos de vida dos seus produtores, ao passado, identificações e histórias que lhes foram usurpadas, produções que jamais agradarão a uma elite social, política e econômica se os seus sentimentos não forem revestidos de outros interesses, alheios, estranhos e imperiais.

A dependência de eleição, de critérios para salvar o que já tem significado, valor, e que já é preservado por grupos sociais que produzem e interagem, é um dos pontos de fragilidade e contradição do termo patrimônio, uma vez que os sujeitos e instrumentos para realizar tal processo são constituídos por outro e pelo outro, sem muitas vezes a participação dos reais autores e interessados. Diante do terreno confuso que é o patrimônio e para que entendamos melhor sua presença na contemporaneidade, avancemos à procura de âncoras.

Esta discussão nos dá a noção de como o patrimônio e a ideia de salvaguarda estão estritamente ligados ao poder e às suas concepções modernas, em oposição à maioria dos grupos e culturas espalhados nas periferias das sociedades e nações, que agregam em suas práticas os sentimentos e dilemas de suas vidas construídas nos enfrentamentos sociais para se afirmarem com suas narrativas e histórias locais.

São narrativas e histórias mais próximas de vidas e humanidades ao se relacionarem com o passado, fosso e *quadros de memórias*, lembrando Nora, e com o presente, na perspectiva de um porvir com menos desigualdades em suas relações. O patrimônio que representam, ou as culturas que constituem são o resultado de “um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial” (Mignolo, 2003: 35).

Nesse horizonte de significados, o termo patrimônio se institui como elemento de representação das memórias e das identidades de um povo, de uma comunidade e da nação, ao tempo que, em função das transformações sofridas e por ter sido cooptado pelo movimento dos tempos modernos, ele atua em um universo conflituoso e de difícil conceituação. Dizer o que é e por que é patrimônio é montar uma rede de entrelaçamentos que mais aumenta a sua ambiguidade do que contribui para aclarar o termo.

A noção de patrimônio com a qual trabalhamos neste estudo, parte da premissa de que o seu lugar, sua estrutura, características e finalidades nas sociedades contemporâneas já não se restringem àquele conjunto construído nos primórdios, quando do interesse e descoberta dos primeiros vestígios na Antiguidade, quando o seu vínculo se restringia tão-somente à família e à Igreja através de amarras jurídicas. É noção que perpassa pelo universo amalgamado dos termos, *pecunium*, bens de família, monumento e monumento histórico, até chegar ao incompleto e contraditório conceito - Patrimônio Cultural.

Partimos do pensamento que o contexto é para o patrimônio uma válvula que o faz pulsar, de sorte que as mudanças na sua prática e concepção são elementos inerentes às relações que se estabelecem no já referido contexto. Tais mudanças são, em sua maioria, atribuídas ao desenvolvimento das cidades ainda em tempos remotos, às transformações da cultura ou às revoluções culturais, como define Choay, ou ao progresso, à indústria cultural, e mais precisamente ao desenvolvimento urbano de um modo geral; este, com suas alegrias e mazelas decorrentes de processos inerentes às relações.

Temos ouvido queixas de que o turismo atrapalha o patrimônio, que o mercantilismo o altera, e tudo isso parece verdade se pensarmos nas histórias locais isentas do contato com as culturas globais. Inevitável pensar nas histórias locais como produtoras de bens culturais estritamente ligados às tradições, aos elementos de identificação histórica, de território em que as memórias e as lembranças são ainda únicas na fixação das pessoas no tempo.

Esse contexto já não nos é possível porque foi alterado por diferentes processos, desde os da colonização, no caso em análise, e as questões que emergem do interior das próprias relações. Muitos dos problemas que atravessam o terreno conflituoso em que transita o patrimônio na contemporaneidade, têm origem no processo de expansão territorial implementado pela Europa do século XVI - supremacia racial, política, cultural e econômica sobre povos e culturas, uma extensão das tentativas de trocas empreendidas com as travessias dos oceanos.

A modernidade imperialista - conhecimento, transportes, comunicação, mudanças e mercantilismo são questões já um tanto envelhecidas, mas que ainda se impõem ancoradas à modernidade... Neste sentido, convidamos a pensar sobre a noção de patrimônio, como já dissemos, um instrumento de poder, exigindo que repensemos cotidianamente em sua condição no contexto. Assim, as mudanças anunciam e denunciam um jeito de ser e de estar das coisas, dos bens e dos sentimentos. Uma condição que se impõe como novidade, sedução e transformação, apesar de nos chegar, ainda, com marcas de um passado imperial e com ordens impostas por um imperialismo insistente e excludente. Mesmo assim, seus produtos não deixam de ser elementos culturais, bens e patrimônios produzidos no seio da movimentação da cultura, em seus diferentes aspectos.

Para Canclini, “o rádio, a televisão, o cinema, os vídeos e os discos tornaram-se recursos-chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São, por isso, parte do nosso patrimônio...” (1994: 95). Nos dias atuais, poderíamos acrescentar à lista apontada - a internet, com suas redes de invenções para instituir a comunicação, com a travessia da imagem acompanhando a voz por diferentes modalidades de redes sociais.

Todas essas questões levaram-nos a pensar em novos ordenamentos comportamentais, em novos jeitos de entender e classificar os elementos e bens culturais, sendo que o que tínhamos em nosso imaginário cultural que nos remetia ao patrimônio eram

vestígios, motivos, sentimentos, memórias e produtos muito próximos de histórias, possivelmente as mais localizadas no sentido mesmo de histórias locais.

Romper com essa compreensão histórica nos custou tomar distâncias espaciais em direção a novas definições que considerassem não só as mudanças culturais, mas também as condições que as histórias locais e globais impuseram às pessoas para construir uma nova e urgente compreensão de história, de cultura e de Patrimônio Cultural. Em outras palavras, as culturas e as histórias locais estão imersas em suas dinâmicas em meio às interferências das culturas dominantes, das ordens imperialistas, como nos sugere Mignolo, mas sem perder de vista a necessidade do enfrentamento permanente, como disse Gruzinski.

Entendemos, portanto, que a subalternização às culturas e grupos sociais ocorreu e se arrasta até os dias atuais, justamente pela divisão que a conquista construiu no campo biológico e no imaginário dos povos colonizados, o que originou a diferença colonial de que fala Mignolo. A partir dessa divisão forçada, violenta e abrupta, é gerado o que Canclini denomina de hibridismo. É desse processo e contexto de subalternização, sujeitos e culturas divididos, possuidores de *identidades quebradas*, que Spivak identificou que o subalterno não tem direito à fala e faz a seguinte indagação: “Pode o subalterno falar?”(2010).

Nesse mesmo contexto, Freire afirma que somente a consciência individual e instantânea não é suficiente para tirar o homem do lugar de dominação; para tanto, aponta que os oprimidos devem construir a conscientização, esta, além de coletiva, atuará como ato político. São esses os sujeitos e grupos que ocupam os contextos sociais de onde emerge a maioria dos bens culturais, os quais ficarão fora do alcance da salvaguarda e da patrimonialização da UNESCO: ou por não serem ouvidos, percebidos como sujeitos sociais, ou por não se permitirem revestir as suas culturas para atender aos critérios do *imaginário/moderno*.

Na tentativa de nos calçarmos de uma noção que possa refletir sobre as demandas que implicam as questões do Patrimônio Cultural em sua prática no cotidiano, somos levados a entendê-lo a partir das desigualdades que o instituem. Iniciando por conceituações e definições, tentaremos construir alguns pontos que nos possibilitem a análise do patrimônio de maneira a entender sua trajetória na dinâmica de sua prática e no lugar de representação que as últimas exigências sociais e econômicas lhe impuseram, quais sejam, elementos reconfigurados, adaptados e alterados, muitas vezes para atender a um lugar de representação aos olhos que o fitam com um certo alheamento em detrimento de uma prática cotidiana, existencial e histórica, que é, aos poucos, impedida de ser vivenciada.

A noção de patrimônio, portanto, parte do princípio de que as coisas são coisas, que culturas são culturas e que estas são produzidas por pessoas através do trabalho. Do mesmo modo, compreendemos que o patrimônio é o que resulta de uma construção individual, coletiva, comunitária e social, e que aos seus produtores em suas localidades his-

tóricas pertence, assim como a natureza, as artes, as culturas, cidades, sítios históricos e catedrais, todos historicamente construídos e por isso devem atender às necessidades locais.

Mas como esse processo se dá, quem poderá usufruir desses bens de maneira a poder entrar e sair à hora que bem quiser e entender sobre um determinado bem patrimonializado? Para esta resposta, Ulpiano Meneses diz que mesmo os mais próximos das histórias que ligam a sua vida ao patrimônio às vezes são impedidos de nele estar, de com ele interagir ou vivenciar cotidianamente.

O autor faz referência a um cartum publicado em uma revista francesa, de suposta autoria de Sempé, que explicita um quadro curioso entre uma usuária que cotidianamente interage com a igreja local, neste caso uma catedral de sua cidade, e um grupo de turistas (orientais, que sugere ser japoneses - grifo do autor) acompanhados de um guia francês. Diz Meneses: “O guia toca os ombros da anciã e lhe diz: ‘Minha senhora, a senhora está perturbando a visitação.’ Eis um retrato impressionante da perversidade de certa noção de Patrimônio Cultural vigente entre nós” (2009: 26).

Creemos que é um patrimônio e por isso está intrinsecamente ligado às histórias, aos sujeitos e às culturas. Em síntese, um patrimônio que exista para atender pessoas na rotina de suas vidas diárias, na rotina cultural, de trabalho, no cotidiano da territorialidade, uma noção de relacionamento permanente, habitual e de pertença.

A materialização do patrimônio na perspectiva apontada, em certa medida se impõe aos *locais de cultura* e os atravessa de maneira alegórica, tentando alterar os sentimentos e a compreensão de que as identificações culturais produzidas, vivenciadas e consumidas por comunidades familiares, étnicas e tradicionais são os seus reais patrimônios culturais (Bhabha, 1998). Seus produtos e artefatos, geralmente, são relegados ao localismo e por não dialogarem com a ideia de cultura do lazer, da alegoria, por consequência, em sua maioria, ficam à deriva dos processos normalizados do mundo e da cultura hegemônica.

Apresentamos em ligeiras linhas o sistema que engendrou a materialização de patrimônio considerando as questões de tempo, interesse e ideologia, pois para Carvalho “a noção de patrimônio era mundial (ou extranacional): os grandes museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres preocupavam-se com os chamados monumentos da humanidade, trazidos pelas grandes expedições científicas e que eram ali catalogados, arquivados e conservados” (2004: 3).

A preocupação e a consequente criação do registro de Patrimônio Cultural para arquivar e conservar os bens culturais da humanidade, concretizado na Europa do século XVIII, privilegiou a catalogação dos grandes monumentos e as obras escritas, não se atentando para a produção que não estivesse adequada a esses critérios de interesse. Do mesmo modo, não se registra nenhuma preocupação e lugar para os autores das referidas obras merecedoras de ser arquivadas, uma vez que a importância e o reconhecimento

tinham de atender aos objetivos para os quais esses arquivos foram instituídos - arquivar e conservar as obras escritas.

“Esses arquivos privilegiavam a obra escrita, com ênfase na compilação dos textos extraocidentais: egípcios, chineses, árabes, persas, sumerianos” (Laraia, 2004; 3). Especificamente, a partir da criação do PCI - Patrimônio Cultural Imaterial criado pelo “Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” (...) (2004: 3).

Para esse autor, mesmo com os ventos soprando a favor da criação de instrumento legal, considerando todos os esforços dispensados a essa empresa, a esse histórico, “por mais nobre que sejam os seus objetivos, entre eles o de regulamentar o artigo 216 da Constituição Federal, é ele uma manifestação tardia por parte do Estado em reconhecer o valor de nosso Patrimônio Cultural imaterial” (2004: 12).

Embora não tenha sido o nosso interesse adentrar na questão da legalização do Patrimônio Cultural, mesmo porque não a entendemos como uma solução para a salvaguarda dos bens culturais, uma vez que desde a sua gênese há mais contradições, equívocos e fragilidades do que segurança e autonomia, pois os interesses são quase sempre alheios aos produtores e comunidades em que e por quem os bens são produzidos. Porém, não podemos deixar de entendê-la como âncora para as discussões, estudo e pesquisas que tenham as culturas simbólicas no centro. Mesmo sabendo que as culturas produzidas em contextos de subalternidades vivem-nas isoladas e distantes dos raios de alcance da patrimonialização como esta se apresenta. No caso específico do Brasil, “oito décadas o separam dos anseios dos modernistas preocupados com a valorização de nossa cultura” (Laraia, 2004: 12).

As discussões realizadas na primeira metade do século XX, que serviram de base para a criação do Documento de Lei - Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial - RBCNI, com estrutura pública do Estado Brasileiro, são frutos de uma gestação concebida no primeiro quartel do referido século no bojo da movimentação dos artistas, na Semana de Arte Moderna. Neste documento, materializado pelo pensamento do poeta “Mário de Andrade, que foi autor do anteprojeto de constituição do SPHAN, e já demonstrava esta preocupação desde a sua importante participação no movimento modernista de 1922” (Laraia, 2004:13).

Assim, durante os 78 anos que separaram os anseios dos modernistas, de modo direto representados pelo poeta Mário de Andrade, e as iniciativas e a viabilização desse documento nos anos 2000, passou-se um tempo suficiente para que esse vazio pudesse ser caracterizado por um certo descaso, falta de vontade política ou de empenho prioritário às demandas suscitadas entre os artistas, intelectuais da época.

Do ponto de vista do Estado responsável pela criação e manutenção dos organismos legais, dá-nos a entender que o tempo não é um critério a ser considerado, haja vista o tempo que se leva para arregimentar uma proposição de lei a partir de ideias e projetos como o acima referenciado. Ainda assim, na sequência, “o projeto não foi adotado nacio-

nalmente, mas suas ideias orientaram em parte a experiência do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo no período em que foi dirigido pelo mesmo Mário de Andrade (1936-1938)” (2006: 373-374).

De modo parecido, a convenção para a Salvaguarda e Proteção do Patrimônio Cultural e Natural, quando de sua adoção nos idos de 1972, registrou indicativos sobre a importância preservacionista do que se entendia à época por patrimônio imaterial, e até chegar à sua proclamação levou aproximadamente três décadas.

Entretanto, no exemplo do Brasil, a preocupação com o patrimônio material se deu de maneira mais acelerada e com algumas justificativas de que o patrimônio material era mais propenso à deterioração do que os bens culturais imateriais, uma vez que estes últimos tinham os seus guardiães naturais - autores e comunidades. “Isto não significa, contudo, que não existisse, desde o início de nossa política preservacionista, uma preocupação com a cultura imaterial (...)” (Laraia, 2004: 13).

A existência de uma preocupação acerca da preservação com a cultura imaterial no Brasil não impediu a demora, dos órgãos estatais, de transformar a preocupação que motivou intelectuais e estudiosos no primeiro quartel do século vinte, na realidade, em uma prática efetiva de cuidados, respeito e preservação legal. “Ao se preocupar com a nossa cultura, Mário de Andrade acreditava que deveria preservar aquilo que fora inventado, criado e transformado pelo povo” (Laraia, 2004: 13).

A tentativa de conceituação e finalidades do Patrimônio Cultural imaterial e a possibilidade de adequação deste dispositivo institucional, objetiva compreender as funções desse instrumento de poder, de política e de cultura, diante do contexto histórico das produções performativas, das condições sociais em que essas produções ocorrem, assim como da situação socioeconômica dos seus produtores - artistas populares. O próprio gênero performance cultural ritualizada as interferências na realidade deste contexto após a instituição do conceito, do registro e dos motivos pelos quais foi instituído.

Desde o preâmbulo realizado para a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, que se desdobrou em 1993 na Convenção para a Salvaguarda do PCI (UNESCO) e suas recorrentes atualizações, compõem-se marcos históricos que identificam e estruturam uma linha ascendente no estudo e discussões sobre o Patrimônio Cultural Imaterial. Esta documentação e os estudos resultantes de pesquisas neste campo de saber constituem as ciências do patrimônio, bem como a sua epistemologia.

As instituições, as ideias e os autores aqui referenciados constituíram um eixo estruturante, conceitual e histórico para a realização do trabalho, bem como para a descrição desse quadro acerca do Patrimônio Cultural Imaterial.

Com base nesse raciocínio delineado, o patrimônio não se constrói sem a interação e a representação das culturas dos grupos subalternos, inerentes às determinadas socieda-



des das quais elas são “propriedades”, decorrentes de suas divisões de classe e consequente dominação histórica.

Ademais, a preservação e a difusão desses bens como Patrimônio Imaterial Nacional passam por caminhos que parecem não enxergar os desvios sociais que estão ladeados aos bens culturais, talvez por se acomodarem diante dos enredos e cenários de privilégios em que se originaram; “incorrem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais” (Canclini, 1994: 96).

No bojo dessa preocupação, outra se instala no sentido da patrimonialização dos bens culturais de tradição local regional, em diferentes cantos e periferias das sociedades, ao ser-lhes dado um *status* de bens patrimonializados - importância e valorização nacional. Não estaria o Estado imbuído de autorizações nacional e internacional - interferindo na questão de autoria, de produção coletiva herdada, em muitos casos, de ancestrais, e que nesse contexto demandam sentimentos de fidelidade, de pertença étnica, de coletividade, e em sua maioria de ritualismo e religiosidade, os mesmos sentimentos que foram negados, mutilados e expropriados?

Ao propor a investigação científica da performance da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural, consideramos que a performance dessa dança e o Patrimônio Cultural são imanentes, uma vez que ambos resultaram das relações econômicas e políticas que atravessaram o empreendimento Colônia Leopoldina. A performance da dança é a evidência de que a recolha dos estilhaços culturais e históricos, forçadamente deixados nos escombros da diáspora africana (Bastide, 1974), foi e continua a ser o ponto de interseção que define a tradição em meio aos comportamentos impostos pela colonização; o corte se estabelece à medida que as histórias locais se mantêm na direção da dinâmica cultural, atuando como vetores de significação ancestral.

Esse processo que não chega a ser a consciência subalterna coletiva, apontada por Spivak, também não é a conscientização continuada, defendida por Freire, mas se reflete como uma das questões defendidas nos enfrentamentos diários nas relações de mestiçagem historicamente subalternizadas. Por se tratar de uma estreita relação com a memória, de um esforço ininterrupto das lembranças para mantê-la viva, originou neste terreno os elementos de identificação histórica, cultural e étnica - patrimônio. Dessa relação, originaram-se as práticas culturais e demandas sociais, e nelas conjugam-se as marcas, as experiências, os comportamentos e os vestígios das histórias que remontam aos tempos coloniais.

Os comportamentos que atuam como pontos norteadores da vida em comunidade, na coexistência de fragmentos de culturas de tradição e nas marcas da mestiçagem, são marcas impostas às sociedades e aos contextos colonizados. Essas marcas compõem desde a infinidade de chagas abertas nas peles que foram danificadas, cicatrizes, dores e sen-

timentos infortúnios, “seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade”, como disse Fanon (2008: 28).

As experiências são os atos da vida diária, estas, por serem realizadas em contextos das senzalas e “nas relações de trabalho” entre os senhores, os escravos e os locais de produção, a força, o castigo, o silêncio; os vazios foram sempre ali produzidos - essas ações e realizações justificadas pelos comportamentos. O resultado dessas ações que marcaram e originaram essas experiências compõe o conjunto de vestígios que é a base do que os moradores, hoje, definem como o seu patrimônio.

Enfatizamos que a diferença cultural construída como a base pragmática da colonização ganha peso e dimensão ao ser materializada pela dispersão dos africanos nos portos da América e, em nosso caso, no Brasil. E, por isso, merece ser aqui explicitada geograficamente por meio de uma sequência de mapas que nos auxiliam a entender o trânsito feito entre Brasil-África e América. Assim como acreditamos que melhor será entendida a dimensão das culturas afrobrasileiras tanto na América como no território brasileiro. Para Anjos, “a sequência dos mapas temáticos mostra uma representação gráfica das referências territoriais de origem na África nos quatro séculos do tráfico de populações e de estruturação de sociedades e Estados” (2012: 34). Os apresentamos como bússola:

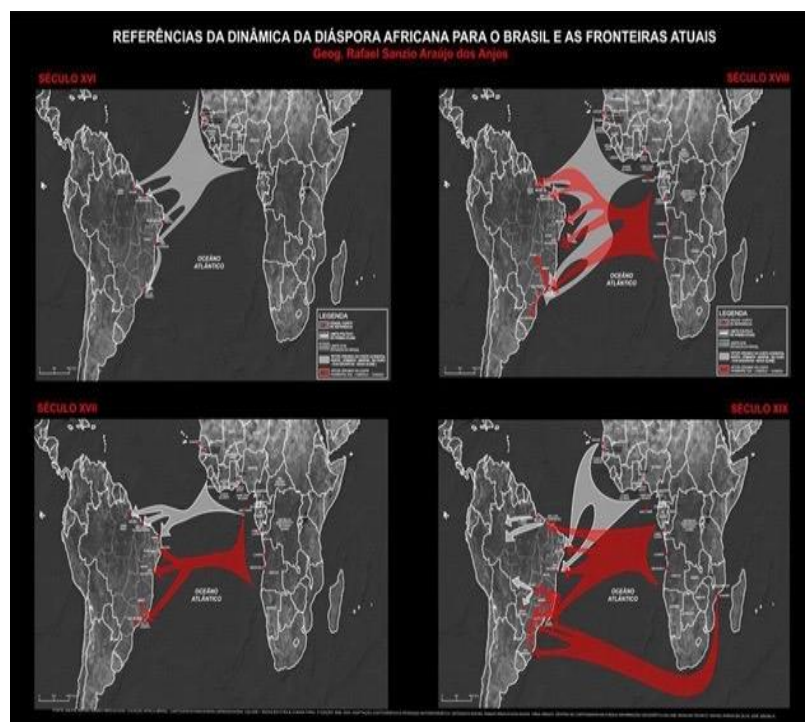


Figura nº 4 - A diáspora África-Brasil. Fonte: Anjos, (2012)

É a partir desta conjuntura histórica que as culturas afrobrasileiras foram constituídas, sobrepondo a elas os outros elementos advindos dos enfrentamentos e das *batalhas sangrentas* para sedimentar a *diferença colonial* e, por consequência, a subalternidade (Mignolo, 2003). A diferença colonial, além de ser o pilar para a dominação de toda ordem desde os enfrentamentos biológicos, se estendeu com o processo de dominação cultural, por meio da língua, religião, alimentação, modo de vestir e de imaginar o mundo. O

resultado dessas ações marcou as experiências que compõem o conjunto de vestígios que é a base do que os afrobrasileiros, hoje, os definem como o seu patrimônio.

No campo específico, estende-se às comunidades de Helvécia, pois suas histórias locais são prenes desse processo arbitrário, imbuídos de um fazer permanente de suas culturas, que resultam de resíduos históricos - compreendidos por um conjunto de atos e hábitos que foram estilhaçados desde a travessia do Atlântico às condições em que foram colocados, apanhados e capturados entre um sussurro, um gesto ou um lamento no coletivo que se constituiu Helvécia. É com esta compreensão interna de Patrimônio Cultural, com suas amarras, fios e pontes que ligam tanto ao passado de seus produtores como ao passado de diferentes culturas e ancestralidades que os moradores do distrito de Helvécia traduzem as suas histórias em performances culturais, as quais estão intrinsecamente ligadas aos seus processos de identificação e de coesão social.

Discutiremos neste trabalho o Patrimônio Cultural como instrumento de poder. Nesta compreensão, tanto a comunidade pode ser sinalizada como conservadora e preservadora, por ser um instrumento de sua autoria, como também as sociedades ao seu entorno, na medida em que os significados se ampliem e cheguem a outros grupos sociais e universos vários, a depender da dinâmica cultural. Ou como diz Choay, “as revoluções culturais” (2011: 38).

Helvécia, uma comunidade de afrobrasileiros que insistem em experiências na vida a partir de suas reminiscências históricas e culturais; elementos que constituem os significados que os colocam na permanência de suas práticas nos diferentes tempos ao longo de mais de dois séculos.

## 1.1 - PATRIMÔNIO CULTURAL, PREMISSAS DE LEGALIZAÇÃO

Apontamos Helvécia como uma comunidade formada a partir de ações do empreendimento agrícola particular, em parceria subsidiária com o governo central do Império, sob os incentivos, apoios políticos e financeiros autorizados pelo Decreto de 1808. Portanto, esta comunidade é resultado de uma dupla desobrigação colonial, fruto de um descumprimento sem consequências - instituir a mão-de-obra escrava na Colônia e o abandono dos ex-trabalhadores após a aplicação da Lei Áurea em 1888, pois no centro do que ficara para trás não era nada mais e nada menos que escravos-livres.

Não sabemos ao certo se as condições em que foram colocados os ex-trabalhadores do regime escravo do empreendimento Colônia Leopoldina, se pendiam para a escravidão ou para a libertação, uma vez que os registros encontrados por estudiosos e os vazios detectados em bibliotecas e arquivos sobre os ex-trabalhadores deste empreendimento, e nas condições em que as comunidades se encontram na atualidade, muitas perguntas ficam sem respostas e tantas outras serão construídas, mas também ficarão infinitamente sem respostas. “Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço a-

berto como o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto” (Fanon, 2008: 106).

Retomamos Helvécia como produtora de culturas simbólicas, uma comunidade que tem o poder do seu próprio patrimônio, mas que vive sob as leis do Império lhe atravessando o cotidiano, seja por meio do *poder simbólico* internalizado no formato de vida que a modernidade lhe impõe genericamente, “desqualificadamente”, seja pelos macros projetos econômicos que se empenharam historicamente para ocupar as suas terras, ou ainda pelas interferências sociais, culturais, políticas e educativas que a cultura dominante lhe impõe.

As culturas de Helvécia e o Patrimônio Cultural nela existente são frutos de um enfrentamento cotidiano para se estabelecerem como sujeitos que falam, que compõem as suas histórias como estratégias para sair da subalternidade.

Na tentativa de construir um terreno mais enxuto do ponto de vista conceitual no campo complexo do patrimônio, veremos o que a Organização para a Educação, Ciência e Cultura das Nações Unidas - (UNESCO, 1964) disse ser patrimônio:

são considerados bens culturais os bens móveis e imóveis de grande importância para o Patrimônio Cultural de cada país, tais como as obras de arte e de arquitetura, os manuscritos, os livros e outros bens de interesse artístico, histórico ou arqueológico, os documentos etnológicos, os espécimens-tipo da flora e da fauna, as coleções científicas e as coleções importantes de livros e arquivos, incluídos os arquivos musicais (1964).

Nesta definição da UNESCO fortalece-se uma questão que historicamente implicou a definição do que seriam bens do Patrimônio Cultural, assim como manteve a restrição à definição do que compõe o conjunto de bens, o que deixou à deriva a imensa produção de culturas produzidas nos diferentes contextos e sujeitos pertencentes aos diversos grupos sociais.

O documento legal da 2ª metade do século XX continua privilegiando *os bens móveis e imóveis de grande importância...*, o que evidencia uma predileção a essa produção, como de maior valor no conjunto de bens produzidos no País pelos vários indivíduos e coletivos oriundos de grupos sociais espalhados no território nacional. Faz referência a manuscritos, livros, e não menciona as produções culturais geradas em contextos populares, ou nas comunidades colonizadas e subalternas.

A fragilidade conceitual de que falamos reside na concepção colonial e imperialista em que o Patrimônio Cultural se originou. Mantém-se entre o cultural representado pelos grandes monumentos, edifícios, sítios de relevante valor histórico, científico, arqueológico, estético e antropológico. Esta definição, embora seja da década de 1960, ainda distante de alguns problemas contemporâneos que temos, consideramos um tanto limitada na medida que as discussões sobre patrimônio, no Brasil principalmente, já haviam tido os seus impulsos desde as primeiras décadas deste mesmo século, presente na pauta dos modernistas e mais estruturada com a proposição de Mário de Andrade em 1936.

Portanto, o limite conceitual nos remete às bases do patrimônio fundamentalmente construídas numa visão elitista, imperial, sob o valor estético vigente. Esta ordem, que compreende as duas grandes categorias, ou eixos temáticos material e natural, ainda prevalece sobre os demais campos do patrimônio. Na outra ponta está o Patrimônio Natural, que agrega as características biológicas da geologia, assim como os contextos de habitação de espécimes animais e vegetais. Esses itens só seriam considerados se representassem um grande valor para a ciência, para a estética como referência, na direção da preservação.

O que aparece como vulnerável e contraditório é uma caminhada histórica de quase um século desde 1931, e ainda em nossos dias as definições, caracterizações e critérios de produção, preservação e salvaguarda são discrepantes no que se refere a grupos, classes sociais, sujeitos, modos de produção desses diferentes grupos e classes, assim como de localização.

Os critérios construídos nos textos legais, cartas, conferências, convenções e recomendações em sua maioria, por si só provocam uma distância entre o que é, o que propõe o patrimônio numa visão nacional/internacional, e as realidades vividas pela imensidão de grupos sociais e as suas produções que continuam à meia luz da vida alheia, ou da vida ameaçada pelas leis imperiais que ainda perpetuam sobre os seus fazeres, sobre suas crenças - os seus patrimônios.

Com a intenção de nos determos na construção de uma esteira conceitual e situar o entendimento que o Brasil tem desse conceito, sem nos distanciarmos de uma análise crítica sobre a trajetória legal do patrimônio, vamos ao que diz o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) no artigo 2 das Definições:

entende-se por 'Patrimônio Cultural imaterial' as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - bem como os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. Esse Patrimônio Cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e da sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente convenção, será levado em conta apenas o Patrimônio Cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (2003).

Na sequência no item 2 deste artigo, que trata do "Patrimônio Cultural imaterial", tal como já definido, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do Patrimônio Cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais.

Sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural imaterial foram definidos os seguintes eixos que estruturam a criação prática e conceitual do projeto de salvaguarda no Artigo 1, das *Finalidades da Convenção*:

- a) a salvaguarda do Patrimônio Cultural imaterial;
- b) o respeito pelo Patrimônio Cultural imaterial das comunidades, dos grupos e dos indivíduos em causa;
- c) a sensibilização em níveis local, nacional e internacional para a importância do Patrimônio Cultural imaterial, e do seu reconhecimento mútuo;
- e) a cooperação e o auxílio internacionais.

Considerando as especificidades de cada nação em destaque para a forma de constituição, em nosso caso, a colonização, exige olhares diferenciados dadas a dimensão geográfica e as desigualdades sociais, econômicas e culturais que grupos, comunidades vivenciam, em contextos de permanentes enfrentamentos. Estas questões são de extrema relevância para a definição, identificação e produção do patrimônio.

Entendendo as comunidades produtoras de culturas negras e indígenas como grupos sociais que estão à margem do que Mignolo define como imaginário/moderno, esses, além de serem constituídos de subalternos, os seus comportamentos diários, as suas produções de culturas são subalternizadas. Vivem em um pós-colonial atravessado por interesses e ordens imperiais. Desde as condições em que se encontram, resultantes do interesse e imposição da cultura dominante, aos modos de ser e de estar neste contexto, sem direitos à construção de suas próprias histórias, vivem sob a dominação e opressão de uma cultura alheia e imperialista (Freire, 2001; Spivak, 2010; Mignolo, 2003).

Na construção de um entendimento que possa se aproximar da realidade complexa que é o Brasil, em função do modelo de conquista utilizado - mutilação, dizimação e escravidão -, diferenças culturais que estabeleceram o lugar hierárquico de quem produzia, o que produzia e quem podia consumir o produzido. Nesse contexto, o que hoje tentam, estado-nação e os organismos internacionais, preservar são os resultados de sentimentos, emoções e trabalho daqueles, ex-trabalhadores escravos, que foram negados e proibidos de ser e de estar *como um outro* em meio às relações que se estabeleceram (Fanon, 2008).

Laraia compreende a existência de uma articulação em torno da constituição de políticas e instrumentos e assegura que houve, “desde o início de nossa política preservacionista, uma preocupação com a cultura imaterial...” (2004: 13). A existência de uma preocupação acerca da preservação para com a cultura imaterial no Brasil não impediu a demora dos órgãos estatais de transformarem a preocupação que motivou intelectuais e estudiosos no primeiro semestre do século vinte em realidade, em uma prática que demonstrava cuidados, respeito e proposta de preservação legal. “Mário de Andrade acreditava que deveria preservar aquilo que fora inventado, criado e transformado pelo povo” (Laraia, 2004: 13). No entanto, foi em 2000, ano emblemático em função das comemorações dos 500 anos da conquista, que o Brasil criou o Decreto 3.551 já referenciado.

Desde o preâmbulo, realizado para a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, que se desdobrou em 1993 na Convenção para a

Salvaguarda do PCI (UNESCO), suas recorrentes atualizações compõem marcos históricos que identificam e estruturam uma linha ascendente no estudo e discussões sobre o Patrimônio Cultural imaterial. Essa documentação e os estudos resultantes de pesquisas neste campo de saber constituem as ciências do patrimônio, bem como a sua epistemologia.

As instituições, as ideias e os autores aqui referenciados foram um eixo estruturante, conceitual e histórico para a realização do trabalho, bem como para a descrição deste quadro acerca do Patrimônio Cultural imaterial. Vê-se na *cultura como um contexto e como uma ciência interpretativa na busca do significado* (Clifford Geertz, 1989), a ideia de que existem três possíveis movimentos nas ciências sociais, apontados por Canclini acerca do patrimônio:

- a) o patrimônio aberto às novas produções e que não está para simplesmente guardar as expressões do passado das diferentes culturas, abre-se para receber as novas expressões referentes aos bens culturais, os bens imateriais – saberes, costumes e artefatos;
- b) acredita-se na ampliação da ideia regulamentada do patrimônio – sua política preservacionista entre o processo de administração e produção, usos e meios sociais envolvidos com o contexto contemporâneo e, por último,
- c) propõe-se um movimento que vá na direção contrária ao estabelecido que se dedicou a privilegiar e legitimar os bens culturais produzidos pela classe dominante.

Com base nesse raciocínio delineado a partir da compreensão de Canclini (1994), o patrimônio não se constrói sem a interação de sujeitos que produzem sem a efetiva representação das culturas produzidas em contextos populares, subalternos e subalternizados, inerentes às sociedades-nação nas quais esses sujeitos e culturas são ainda tratados como suas “propriedades”, decorrentes das divisões de classes. Gramsci citado por Neves, diz que “a cultura dominante interfere e determina sobre os comportamentos dos grupos subalternos em sua tentativa constante de unificação provisória, uma vez que essa tentativa é quebrada por iniciativas dominantes” (Neves, 2010: 62).

Além disso, a preservação e a difusão desses bens como Patrimônio Imaterial Nacional passa por caminhos que parecem não enxergar os desvios sociais que estão ladeados aos bens culturais, e talvez por se acomodarem diante dos enredos e cenários de privilégios em que se originaram, “incorrem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais” (Canclini, 1994: 96).

No bojo dessa preocupação, outra se instala no sentido da patrimonialização dos bens culturais de tradição localizados no interior de suas histórias regionais em diferentes cantos e periferias das sociedades. Ao ser-lhes dado um *status* de bens patrimonializados - “importância e valorização nacional”-, não estaria o Estado imbuído de autorizações nacional e internacional, interferindo na questão de autoria, de produção coletiva herdada, em muitos casos, de ancestrais, e que neste contexto demandam sentimentos de fidelidade, de

pertença étnica, de coletividade, e em sua maioria de ritualismos e religiosidade, os mesmos sentimentos que foram negados, mutilados e expropriados desde a diáspora africana até os nossos dias?

No documento do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - Os Sambas, As Rodas, Os Bumbas, Os Bois (2003 - 2010), os autores apresentam uma linha do tempo da trajetória do patrimônio no Brasil, que utilizamos na íntegra, por entendê-la capaz de nos auxiliar na compreensão desse processo histórico trilhado pelo mesmo. Informa-nos historicamente de uma movimentação acerca da tentativa de se construir uma gestão para atender às suas demandas, bem como ajuda-nos a visualizar, por meio de suas propostas, que lugar ocupam as culturas dos grupos subalternos na hierarquia institucionalizada, categorizada por termos genéricos como importância, qualidade, identidade, diversidade e criatividade.

Entretanto, essas generalizações e abstrações nem sempre podem ser materializadas pelos grupos sociais que se encontram à margem do que se entende por moderno, considerado por nós como moderno-colonial, à luz de Walter Mignolo. E tentar compreender a relação estabelecida historicamente com esses termos, que em nosso modo de ver envolvem a aplicabilidade de propostas de conceituação, identificação e salvaguarda, é questão urgente. Este trânsito histórico-temporal evidencia interesses, tendências e posições diante da contemporaneidade com seus novos artifícios em nome da modernidade e da “pós-modernidade”. A contribuição se estende ainda à nossa tentativa de construção de uma base conceitual para discussões, análises e críticas sobre o estudo de caso em questão. Vejamos:

1936

Proposta de implantação de política de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro, elaborada por Mário de Andrade a pedido de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde Pública.

1937

Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sphan, primeira instituição do governo

Federal voltada à proteção do Patrimônio Cultural do País, cuja atuação foi regulamentada pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

1946

Criação do Instituto Brasileiro para Educação, Ciência e Cultura, seguindo recomendação da recém-criada

Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - Unesco.

1947

Criação da Comissão Nacional de Folclore, ponto de partida do fomento ao estudo e apoio às manifestações culturais populares do País.

1958

Instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

1961



Criação da Biblioteca Amadeu Amaral, especializada no campo de estudos das culturas populares no âmbito

da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

1968

Criação do Museu de Folclore Edison Carneiro, de abrangência nacional, na esfera da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

1975

Criação do Centro Nacional de Referência Culturais - CNRC, convênio entre várias instituições públicas, por iniciativa de Aloísio Magalhães.

1976

Transformação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no Instituto Nacional do Folclore, vinculado à Fundação Nacional de Artes - Funarte.

1998

Criação, pelo Ministério da Cultura, de Comissão e Grupo de Trabalho Interinstitucional -GTPI, para elaborar proposta de instrumento legal de regulamentação do registro de bens culturais de natureza imaterial.

2000

Instituição do registro de bens culturais de natureza imaterial e criação do Programa Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial - PNPI, mediante o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto. Elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC, metodologia voltada à identificação e produção de conhecimento sobre bens culturais com vistas a subsidiar a formulação de políticas de preservação.

2001

Início da implementação do PNPI, com o projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, desenvolvido pelo CNFCP.

2002

Realização, pelo Iphan, dos primeiros registros de bens culturais imateriais: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Vitória/ES, e a Arte Gráfica dos Índios Wajãpi, Amapá.

2003

Integração do CNFCP à estrutura do Iphan, mediante o Decreto nº 4.811, de 19 de agosto. Aprovação, na 32ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, em 17 de outubro, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Proclamação, pela Unesco, da Arte Gráfica dos Índios Wajãpi como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

2004

Integração do CNFCP à estrutura do Iphan, mediante o Decreto nº 4.811, de 19 de agosto. Aprovação, na 32ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, em 17 de outubro, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Proclamação, pela Unesco, da Arte Gráfica dos Índios Wajãpi como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Criação, mediante o Decreto nº 5.040, de 4 de abril, do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan – DPI, ao qual foi agregado o CNFCP. Lançamento, pelo CNFCP, do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, com patrocínio da Unesco.

2005

Lançamento, pelo DPI/Iphan, da 1ª edição dos editais de concurso de projetos de salvaguarda do PNPI.

Proclamação, pela Unesco, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Criação, junto ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, da Câmara do Patrimônio Imaterial. Implementação dos primeiros planos de salvaguarda de bens registrados.

2006

Celebração de acordo entre a Unesco e o governo da República do Peru para a criação do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina – Crespial. Ratificação, pelo Brasil, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, mediante o Decreto nº 5.753. Eleição do Brasil para integrar o 1º. Comitê Intergovernamental do Patrimônio Cultural Imaterial, criado pela Convenção de 2003, da Unesco, com mandato de dois anos. Realização, na Câmara dos Deputados, em Brasília, do Seminário sobre o Registro das Línguas e criação do Grupo de Trabalho da Diversidade Linguística – GTDL.

2007

Lançamento do Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro - Etnodoc, em parceria com a Petrobrás e apoio da TV Brasil. Estabelecimento de parceria com o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, para a instalação de Pontões e Pontos de Cultura articulados aos planos de salvaguarda dos bens registrados. Estabelecimento de acordo com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento - AECID, para a realização do inventário das referências culturais M'Byá - Guarani em seis Estados brasileiros, e posterior articulação, no âmbito do Crespial, com países da América Latina onde a presença dessa cultura é significativa.

2008

Realização, junto às Superintendências do Iphan, do Balaio do Patrimônio Cultural, projeto voltado à difusão e descentralização da política de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Lançamento do primeiro edital de seleção de projetos para experimentação da metodologia do Inventário Nacional da Diversidade Linguística. Assinatura de Termo de Cooperação Técnica entre o Iphan e o Institut de Recherche pour le Développement - IRD, no âmbito do ano da França no Brasil, com vistas ao inventário e registro dos sistemas agrícolas tradicionais dos biomas brasileiros.

2009

Implementação do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural - Promoart, sob a coordenação técnica do CNFCP. Celebração de Cooperação Técnica entre o Iphan e a Unesco Brasil para desenvolvimento do Projeto Difusão e Ampliação da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

2010

Lançamento da base de dados dos bens registrados - BCR. Lançamento da base de dados do Inventário Nacional de Referências Culturais - S-INRC. Envio das primeiras candidaturas brasileiras às listas da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Promulgação do decreto de criação do Inventário Nacional da Diversidade Linguística.

Os vestígios de Antiguidade, os monumentos antigos, históricos; o patrimônio e o Patrimônio Cultural, todos eles têm, em sua origem, uma ideia comum - o entretenimento, o lazer e o encantamento. Tais elementos, em certa medida, conduzem o discurso patrimonial e a sua finalidade política, econômica e social. Eles se sobrepõem à memória, à identidade, à história e ao espiritual, que de maneira propositada instituem um novo olhar

discursivo e narrativo do patrimônio na contemporaneidade, mas que não são comuns às suas bases.

O patrimônio, em seus documentos orientadores, insiste em abrir suas fronteiras para aglutinar práticas e manifestações localizadas e produzidas por artesãos, artistas e *artes menores* (Morris, 2003), - homens e mulheres comuns, representados nos extratos sociais empobrecidos, os subalternos, numa insistente subalternidade.

Mesmo assim, essa intenção, na prática, apresenta seus obstáculos, visto que os critérios que sustentam o processo de escolha, de adequação e classificação do que é ou do que possa vir a ser patrimônio, têm suas bases fincadas em pilares que se assemelham ao conceito de civilização contemplado pela compreensão de cultura a partir do mundo ocidentalizado, que ao ser construído já é em si um entrave na construção conceitual que desemboca na ação prática ou na sua práxis, por exemplo, a palavra *kultur*: “...sempre viva na língua alemã, e desenvolvida desde o século XIX pela etnologia e antropologia cultural, e que é sinônimo de civilização...” (Choay, 2011: 36).

O cenário montado para a atuação do patrimônio teve a sua iluminação centrada nos espaços, personagens e discursos de maior representatividade na sociedade. É nesse terreno que prosperou e sobrevive o patrimônio entre as suas contradições, estas, vivificadas nas sociedades urbanas. Mas, é também nesse cenário que atuam os que consomem a cultura distribuída e plasmada no reducionismo alegórico e de lazer - artistas, arquitetos, padres, políticos, milionários, historiadores e as pessoas comuns, homens e mulheres que visitam antiquários, sítios históricos e museus. A cultura, “reduzida a um privilégio de classe, essencialmente ligada ao lazer” (Choay, 2011: 36).

A cultura, assim compreendida, faz do patrimônio uma moeda de troca, um bem de consumo uniforme que objetiva ir além dos registros memorialistas e históricos das sociedades e atender aos anseios, às incompletudes e ao desejo fragmentado dos indivíduos e sociedades consumidoras que estão na contramão das idiosincrasias.

A empresa da cultura agrega em si variedades de significados oriundos de uma vastidão de mentes, de sentimentos, de espíritos, de comportamentos, de etnias e de povos, o que não pode ser atropelado numa visão internacionalizada de mundo. Mesmo porque os problemas cruciais vividos pelos grupos sociais que não são internacionalizados; suas mazelas, após uma apresentação para turistas estrangeiros, volta consigo para o interior da sua casa, do seu núcleo de vida. Em cada indivíduo, ou em cada um dos seus sentimentos, comportamentos ou costumes passíveis de indefinidos olhares, de entendimentos e compreensões as mais distintas, tais sentimentos compõem as suas histórias, os seus patrimônios.

Patrimônio e cultura interpenetram-se, imbricam-se como se bulbos, escamas, rizomas fossem. Estão em meio a diferentes situações que, em se somando, envolvem-se em todas as situações da vida e dos contextos humanos. Em se tratando de bens de natureza imaterial, nesse campo as relações ganham outras dimensões e contornos, que mesmo com as frequentes discussões e propostas de legalização, o raio de abrangência dessas

reconhecidas ações ainda não atinge o universo de produção, sujeitos e contextos. Algumas das questões aparentes para essa inalcançável trajetória são: a dimensão geográfica do País, as condições de desigualdade social e econômica em que sujeitos, culturas e contextos se encontram, além de essas culturas serem produzidas em condições de dominação por subalternos em relações subalternizadas.

Isso tudo recai no resultado do que é produzido, primeiro porque suas culturas estão intimamente ligadas às suas vidas e às suas necessidades, sejam religiosas, culturais, sociais ou econômicas. Assim, os interesses também dialogam diretamente com as suas realidades históricas, o que dificulta atender aos interesses expressos nas propostas de legalização e salvaguarda do patrimônio. Para Canclini, “os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar subordinado, secundário, dentro das instituições e dos dispositivos hegemônicos” (1994: 97).

Trata-se da construção desse tecido bulboso, rizomático e escamoso, sem pretender com a metáfora amenizar a vida diária de enfrentamentos socioeconômicos e sociais, porém no intuito de construir imagens sobre as condições em que os grupos sociais produtores de culturas se encontram. Isso altera os seus próprios resultados, uma vez que nem sempre a realização seguinte de uma dança de fertilidade, um samba de viola, um ofício de agradecimento, ou mesmo as suas festas anuais, acontece como a que ocorreu anteriormente, em se tratando de culturas que emanam dos sentimentos coletivos e que, geralmente, respondem a questões tão profundas da comunidade, como ampliar esse interesse local para o nacional, o internacional, sem haver enormes prejuízos para os coletivos que as produzem.

“Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem, neste sentido, seu próprio patrimônio” (Canclini, 1994: 97-98). É neste terreno que os subalternos e suas culturas se encontram tecendo e sendo tecidos à medida que a vida que vivem é vivida no entrelaçamento com os seus próprios sentimentos, suas emoções e os seus símbolos, sejam eles religiosos, de trabalho, da vida diária, não importa, pois entre um fio tecido, uma trama enredada, constituem-se no que os representam, nas suas identificações com o espaço, com os outros homens e com a natureza.

Há uma forte luta entre a necessidade emergente da subsistência e a necessidade cultural. A primeira, regida pela *razão*, que segundo Frantz Fanon é *grega*, e a segunda, movida pela *emoção*, que sob o olhar deste mesmo autor é *negra*, entre a razão e a emoção, entre o simbólico e o não simbólico, à procura de suas alavancas, de suas âncoras-subjetivas e de seus significados - a cultura, sem perder de vista a luta e a necessidade de trabalho. E ambas são vivenciadas e praticadas em diferentes condições, mas que se imbricam na medida em que a cultura se alimenta de ações e comportamentos produzidos no trabalho, ao tempo em que este, muitas vezes, é realizado, celebrado com as práticas daquela. A vida e a cultura num intenso diálogo.

Nas culturas mais antigas, os solstícios de inverno e os de verão eram privilegiados em espaços-tempo de realização cultural. Para Geertz, “a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela - principal base de sua especificidade” (1989: 33).

A cultura, nesse contexto, é o pano de fundo do lugar social de onde é possível provocar todas as transformações - o lugar em que residem: o patrimônio, os instrumentos que o originaram, assim como os adjetivos que compõem partes da sua confusa situação conceitual e prática, que implicam a epistemologia que os acolhe. Há, na verdade, um imbricar que caminha na perspectiva da indissociabilidade da cultura e do patrimônio, e poderíamos dizer que, embora o patrimônio seja resultado de instrumentos da cultura, é também a cultura no centro das ações que determina e define, de certa forma, a sua permanência.

Entender o patrimônio, portanto, a partir dos vestígios de Antiguidade, perpassando pelos monumentos antigos, memorialistas, históricos, pressupõe compreender suas alternâncias de sentidos, de significação histórica na economia, na cultura, no social e na política. Compreender, em síntese, as revoluções culturais e seus engendramentos, na perspectiva dos prolongamentos que dessas ações decorrem.

A ideia de patrimônio, como explicitada no corpo deste texto, teve sua origem plasmada em pilares econômicos, religiosos e familiares, o que lhe garantiu transitar por zonas de conforto e de um certo privilégio, apesar de uma nuvem de mistérios rondar sempre sobre o seu teto. Finalidades, interesses, linguagens, comunicações, políticas, atitudes sociais e econômicas estiveram no centro dessa nuvem, que de certa forma contribuiu para a construção do amálgama de que falamos, ante diferentes processos e situações. É ainda neste emaranhado contexto que se desenvolvem o patrimônio e a imaterialidade que o constitui, universo propício para as alterações.

Logo, a construção da cidadania cultural se efetua não só sobre princípios políticos e participação “real” nas estruturas jurídicas ou sociais, mas também a partir de uma cultura formada pelas ações e interações cotidianas, na projeção imaginária dessas ações em mapas mentais da vida social (Canclini, 1994: 100).

As produções culturais dos grupos subalternos, além de contribuírem para a construção da cidadania, contribuem ainda para a tentativa de construção de suas próprias histórias, ou, como diz Mignolo, de uma hegemonia histórica local. Porque as histórias dos grupos subalternos, contadas pelos colonizadores ou por seus representantes legais, através da cultura dominante, não só os colocam em lugares, personagens e enredos secundários, como os impedem do direito de voz.

Essas histórias são vazias de fatos e acontecimentos de suas vidas, e quando muito, aparecem fatos e personagens em que a narrativa é sempre contrária à sua cidadania, ou para mostrar cenas de subalternização, de seus limites e fragilidades. Nesses discursos coloniais apareciam com frequência, sobre os ex-trabalhadores em regime de escravidão, os fatos que serviam para demonstrar que havia na cultura dos africanos e afrobrasileiros

o que Amílcar Cabral, lembrado em Pedagogia da esperança pelo Prof. Paulo Freire, chamou de “fraquezas ou debilidade da cultura”. Nas palavras de Freire, em um comentário sobre esse líder revolucionário africano, constata-se:

este foi, inclusive, um tema caro ao grande líder africano que inspirou, ao lado de outros, os movimentos de libertação, nas hoje ex-Colônias portuguesas, Amílcar Cabral. A capacitação mais rigorosa de seus companheiros através de verdadeiros seminários de formação e avaliação que ele costumava coordenar nas suas visitas à frente de luta, com o objetivo de superar o que ele chamava fraquezas ou debilidades da cultura (1992: 75).

Nesta seara do Patrimônio Cultural, entre os bens que o constituem está a performance cultural da dança *bate-barriga*. Aqui discutimos suas relações e entrelaçamentos teóricos com outras abordagens com propósitos à generalização. Elencamos e fundamentamos as abordagens no intuito de ratificar seus lugares na investigação. De igual modo, para atender aos critérios de exigência instituídos pela pergunta da pesquisa, e com o rigor que a investigação científica imprime no que concerne à âncora de sustentação para a explicação do estudo de caso.

## 1.2 - A PERFORMANCE EM DIÁLOGOS

Sobre a performance, Richard Schechner, argumenta:

nós abordamos o que é performance e o que pode ser estudado como performance. Mas, o que a performance consegue realizar? É difícil estipular as funções da performance. Através do tempo, e em diferentes culturas, têm havido várias propostas. Uma das mais inclusivas é aquela do sábio indiano Baharata Muni (século II a.C.), que sentiu que a performance é um importante repositório de conhecimentos e um veículo poderoso para a expressão de emoções (ver Baharata box) (2003: 45).

Esta contribuição do sábio indiano para com as funções que a performance exerce, apontada por Richard Schechner, auxilia-nos a encontrar um melhor caminho a seguir no sentido de compreender historicamente os sentidos, as definições teóricas que sustentam a performance. Embora a referência seja do século II a.C., e com a finalidade específica de pontuar as suas funções, mesmo assim possibilita-nos, de maneira mais atenta, acompanhar a velocidade e a expansão com que o termo performance se irradia nos diferentes mundos do conhecimento.

A performance surgiu em nosso meio, aproximadamente no início da segunda metade do século XX. Seus estudos, porém, compreendem uma área de discussões, de encaminhamentos, conceitos e epistemologia – campo acadêmico – que ainda se encontra em fase embrionária, considerando os estudos de Richard Schechner, Vítor Turner, Clifford Geertz, como seus precursores na década de 1970, e os desdobramentos que estes autores, com suas inquietações, provocaram entre os estudiosos desta área do conhecimento.

Para Schechner, há “muitas maneiras de entender a performance: artística, ritual ou cotidiana” (2003, p. 25). Estas três maneiras de entendê-la nos fazem pensar que não existe nenhuma complexidade na cognição do termo, assim como em sua área de atuação e em suas funções, porém a coisa não parece tão rósea assim, pois para chegar a esse entendimento, o autor acrescenta: “Comportamento restaurado é o processo-chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes”.

Observamos que é preciso atravessar vários processos relacionados ao comportamento humano situado no fluxo de suas relações, para nos aproximarmos de forma mais segura do que essa seja. Entender, porém, os seus imbricamentos sociais, suas diferenças culturais e históricas como base da restauração de comportamentos no seio das relações sociais é nos certificarmos de que: “à medida que se analisa o homem, retira-se camada após camada, sendo cada uma dessas camadas completa e irredutível em si mesma, e revelando uma outra espécie de camada muito diferente embaixo dela” (Geertz, 1989, p. 28).

A performance transita nesse universo de relações entre o homem cultural, racional e social, e ao residir no interior do movimento ela se institui como força que define a ocorrência, demarcando-a, convencionando-a aos contextos, situações e humanidades para além do mundo racional, intelectual e ideal. Para Schechner, “‘ser’ performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado ‘como se fosse’ performance” (Schechner, 2003, p. 25).

Perante a necessidade de fundamentação teórica que possa estabelecer diálogos com os objetivos propostos, decidimos pela escolha desse *corpus* abaixo descrito, por compreender sua relevância para o processo de análise que será empreendido neste trabalho de tese. A escolha, então, está relacionada aos objetivos e ao problema a que nos propusemos. Antes, faz-se necessário explicitarmos a intenção de aprofundamento que norteia esta investigação.

Ao realizar o estudo da performance da dança *bate-barriga* no curso de Mestrado, já referenciado, analisamos a situação da performance dessa dança sob os efeitos das ações das empresas de monocultura de eucalipto da região. Analisamos as interferências dessas ações sobre as práticas de culturas, com ênfase para a prática da dança *bate-barriga*.

Neste trabalho, o chão da pesquisa, o contexto e o fenômeno social permanecem: o distrito de Helvécia, sujeitos produtores afrobrasileiros, suas performances culturais. Porém, crescemos como ampliação e aprofundamento da continuidade da investigação neste estudo de Doutorado, a análise da performance da dança com o propósito de responder à seguinte questão: *Como a dança bate-barriga, uma arte performativa que vem do século XVIII, é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia?* Para o que, consideramos a condição subalterna dos sujeitos e comunidade em face do projeto dominante instituído pela condição moderna, bem como, estabelecemos outros

diálogos com outras âncoras teórico-metodológicas como sugestão para a estrutura investigativa delineada.

O estudo de caso, como objeto desta investigação, foi assim elaborado: “De Colônia Leopoldina a Helvécia: estudo da performance/dança *bate-barriga* (extremo sul da Bahia/Brasil).” Para tanto, objetivamos uma análise da performance como um fator de identificação e coesão social, ao tempo em que intentamos compreendê-la como Patrimônio Cultural da comunidade. No campo teórico, consideramos parte da base de sustentação dos estudos realizados, especificamente por Bastide, Geertz, Koopmans e Schechner, ampliando-a para construir uma âncora que pudesse contemplar este estudo em nível de Doutorado.

Assim está sendo mantida a base das teorias de fundamentação que sustenta o fenômeno cultural, mas ampliada com outras abordagens que possam dar conta dos novos diálogos propostos, como: as teorias do patrimônio, em Françoise Choay e Néstor G. Canclini; cultura popular, em Michail Bakhtin; diáspora e descolonização, estudos subalternos, diferença colonial em Franz Fanon, Gaiatry Spivak, Paulo Freire e Walter Mignolo respectivamente; dentre outras.

É neste sentido que o fato de a performance da dança *bate-barriga* - no ato de bater uma barriga na outra como símbolo de agradecimento aos deuses - é produzido há mais de dois séculos no seio da dança, e segundo depoimentos de dançantes e moradores, este ato significa a permanência do diálogo entre a comunidade e as experiências herdadas de seus ancestrais, instigando-nos a primar e a nos aprofundarmos nesta investigação.

É, pois, a partir desta seara empírico-conceitual que reside a performance cultural, mais especificamente, a performance cultural da dança *bate-barriga*. Ela está no interior do movimento da cultura de tradição da comunidade negra de Helvécia, cercada pelas convenções que o ritual lhe outorga como guardiã da ancestralidade e da fidelidade cultural, e por isso, ocupa lugar de centralidade no objeto de investigação, nos seus objetivos e na pergunta da pesquisa.

Ao apontar como essencial a função de armazenamento, de transmissão de conhecimentos e de expressões as mais variadas entre os povos, que a performance pode exercer, o sábio indiano já citado nos sugere pensar na produzida em Helvécia como um bem cultural que está sendo historicamente armazenado e servido aos moradores como um ponto de conhecimento ancestral, de fidelidade cultural e ética para com os antigos trabalhadores da comunidade, e consequentemente, para as relações contemporâneas.

O estudo dela, por conseguinte, objeto de nosso estudo, está em seu nascedouro e vem se instituindo como um estudo crítico-social em diálogo com as teorias críticas; a teoria da cultura; as teorias pós-coloniais e a teoria interpretativa das culturas.

O estudo da cultura é parte de uma seara que pouco tem sido investigada nas diferentes áreas do conhecimento que compõem o universo acadêmico, científico. Ao longo da história, o termo tem sofrido reações das mais diversas em torno dos sentidos e signi-



ficados que o rodeiam. Assim como de sua ambiguidade e instabilidade em função do mal uso – forma de emprego da palavra, falta de critério para com sua semântica, origem e desenvolvimento na interface das necessidades contemporâneas.

A cultura tem sido utilizada para ocupar um lugar vazio, fechar uma lacuna em um determinado processo, ou para designar coisas, objetos e comportamentos que fogem ou que estão fora ou mesmo na periferia da linguagem, dos conceitos, do conhecimento. São ideias – espiritualidade – que fogem ao que é dito e tido como formal, e consequentemente, estão fora de um padrão.

Entender, portanto, a origem e o desenvolvimento do termo cultura, dito de outro modo – sua construção, preservação e desmanche, é possibilitar compreender a dimensão do risco que este termo enfrenta historicamente para atravessar os diferentes obstáculos (ideológicos, políticos, sociais, religiosos e culturais), desde as suas primeiras nuances, quando ainda agregado ao termo latino *colere*, já se apresentava em meio a diversos significados, como nos sugere Raymond Williams: “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (2007: 117).

Dessa forma, no intento de aclarar o termo em uso, como pano de fundo neste trabalho de investigação científica, esforçamo-nos em destrinchá-lo em meio ao emaranhado em que residem os seus sentidos. Para tanto, acompanhamos o trajeto da palavra *habitar*, como pista inicial para este intuito, pois ela tem a sua origem no termo latino *colonus*; este, passou pelo processo de desenvolvimento para chegar a Colônia. Percebemos então que as palavras *habitar* e *honrar com veneração* chamam a atenção do nosso interesse, visto que a primeira designa Colônia, e a segunda sofrendo processos de desenvolvimento a partir do latim *cultus*, passando para *cult*, que significa culto.

Colônia e culto são dois termos que exigem atenção por tratar-se, dentre outros interesses teóricos, de elementos que estão intrinsecamente relacionados à especificidade do nosso estudo. Colônia, colheita e cultivo são termos que alicerçam historicamente o conceito de cultura, e que de maneira pontual estão peculiarmente ligados ao estudo de caso. Sabemos que no campo prático e material em que o objeto está instituído, necessitamos de relacioná-lo a esses termos, trazendo-os para a centralidade numa dimensão teórica, de maneira a construir diálogos possíveis com a sua teoria para melhor explicitar os seus engendramentos com as palavras: “cultura, culto e colonização, que derivam do mesmo verbo latino, colo. Colo significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra* e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*” (Bosi, 1992: 11).

Caminhando em direção à relação estabelecida entre o núcleo, ideia e conceito de cultura e o contexto em que o objeto de estudo se originou e, por consequência, foi construído, sentimos a necessidade de ampliar a demonstração da condição semântica do termo *colo*, no intuito de que melhor se entenda o seu raio de ação, atuação entre os elementos empíricos presentes no caso em estudo, pois para Alfredo Bosi, “*Colo* é a matriz de Colônia, como espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar” (1992: 11).

Desse modo, a cultura assume um lugar de atuação que abrange e impulsiona o homem e os seus comportamentos: espirituais, práticos, linguísticos para a arena onde está o confronto entre o fazer e o pensar, o manifestar, o sentir e o ato de “experienciar” a morte. Williams elucida: “Cultura assumiu o sentido principal de cultivo ou cuidado e em todos os primeiros usos, cultura era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou com os animais” (2007: 117).

Nesta proposição, desejamos construir um campo de entendimento acerca dos elementos que constituem os sentidos e o conceito de cultura, como um ato do fazer e do cuidar humano sobre a terra, no diálogo frontal com a natureza e o trabalho. Ao fazer isso acreditamos que seja possível nos aproximarmos da síntese que impulsiona a cultura e suas concepções para além do fazer, do cuidar, do lavrar e transformar a terra, a natureza, como um fenômeno social responsável pela ação do pensar, refletir e sentir do homem na coletividade e em sociedade. “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (Bosi, 1992: 16).

Com essa acepção do termo cultura, foi possível construirmos uma grelha conceitual ao estudo de caso. Acreditamos, pois, que por se tratar de um estudo que tem a sua origem fincada nos campos da antropologia, da arte, da sociologia e da performance como Patrimônio Cultural, a cultura, no papel de pano de fundo sobre o objeto estendida, e sem o entendimento de suas relações históricas, sociais e etimológicas, poderia provocar uma certa inconsistência de cunho epistemológico, visto que a cultura, como prática social dos homens, é repleta de significações e sentidos os mais diversos, que os enreda aos contextos em que estão inseridos.

Sendo um estudo de caso como objeto plasmado no centro dos comportamentos humanos, performances culturais e patrimônios produzidos no contexto das relações sociais, carece de uma tessitura conceitual que possa agregar e acolher os seus diferentes matizes socioculturais e suas idiossincrasias de maneira singular – as significações ancestrais e a subalternidade.

Neste sentido, é preciso reconhecer o termo cultura como um substantivo abstrato que designa diferentes atividades do estrato social como sendo os seus maiores representantes, a exemplo de música, teatro, escultura, cinema, literatura, as artes plásticas, ou de maneira mais geral, as belas-artes. Esse entendimento norteia a compreensão de cultura e a cerca entre paredes do que é historicamente denominado por civilização, conhecimento, técnica, saber científico e credos autorizados. Os sentidos expressos nessa compreensão remontam à noção de cultura como fenômeno de unidade e de caracterização de um grupo social – uma classe, o que difere, assim, das noções, dos conceitos e práticas das culturas com as quais estão relacionadas ao caso em estudo – as culturas subalternas.

Aprimorando o termo, não obstante ter suas raízes também fincadas nos termos latinos, por se tratar de resultado do processo de desenvolvimento daquele, *culture*, *cultus* e *colere*, em seu desdobramento, o fator social que emana das relações políticas e sociais

foi considerado como um elemento indissociável às práticas, aos sentimentos e às crenças que emergem dos diferentes grupos constituídos no denominado Novo Mundo sob os efeitos da diáspora. A partir desses grupos é que surgem os fenômenos de culturas, símbolos, danças e memórias, os quais compõem o objeto em estudo – a performance cultural da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia.

O Patrimônio Cultural que estamos a tratar neste estudo compreende um conjunto de saberes, de crenças, de objetos e ideias, materiais e imateriais, que cotidianamente é produzido no fluxo das relações e caracteriza o mundo imaginado, ou seja, o mundo artificial criado a partir das necessidades dos homens e que tem por base o mundo natural. Ideias materiais e imateriais se complementam, se fundem muitas vezes para a coexistência do Patrimônio Cultural. Esta compreensão antropológica exige que estabeleçamos alguns marcos conceituais no intuito de melhor elucidar os elos teóricos que se unem nesta travessia de investigação científica, com a intenção de explicitar o ponto de vista de que nos incumbimos. Para tanto, está composto de objetivos, questão da pesquisa como base para a elaboração de respostas, significados e interpretações que possam contribuir para a compreensão do homem, do mundo e dos contextos existentes que atuam como lugares de produção e manutenção do mundo, das coisas, das ideias e das crenças, neste caso – Colônia Leopoldina-Helvécia, os produtores de culturas, as culturas e os contextos.

Para o estudo de caso neste contexto, em que o termo cultura é intencionalmente flexionado – estudo das culturas – com o objetivo teórico de poder construir entendimentos para a complexidade que reside nestas relações e experiências, diversas, incompletas, elaboramos uma teia de significações conceituais capaz de sustentar o diálogo epistemológico. A saber, estruturam-se os conceitos, as afirmações e as exemplificações que suturam o objeto dentro de seus respectivos autores e campos científicos.

O interesse, a criação, os objetivos, as finalidades e o desenvolvimento da antropologia são registros que remontam aos grandes acontecimentos ocorridos entre os séculos XV e XVIII e indicam as sociedades europeias como as responsáveis por esta empreitada. Dentre os objetivos estavam algumas tentativas imbuídas no próprio termo Antropologia, de criar soluções em face dos problemas – urbanizar, industrializar, seguidos da expansão europeia no mundo, sustentada nos elementos *antro* (homem) e *logia* (estudo), o estudo do homem. Com este propósito, dedicou-se a compreender os povos, em especial os colonizados.

A Antropologia caminha em certa medida ladeada pela Sociologia, que se preocupou em compreender as sociedades europeias. Conhecer primeiramente o seu objeto de dominação seria imprescindível, assim como o modo de vida espiritual e os comportamentos de um modo geral, para manter o controle, em especial, sobre as terras colonizadas. Conhecer, explorar e dominar constituíram-se em lema do Velho Mundo em tempos coloniais.

Não há, em nossos objetivos, o interesse de aprofundamento neste preâmbulo, porquanto os registros aqui elaborados têm a função-síntese sobre a Antropologia, como o ramo do conhecimento voltado à compreensão dos contextos que entrelaçam a vida humana no fluxo das relações de culturas. Comunidades, vida rural, sítios históricos, subalternos e subalternizados e sociedades regidas por culturas.

Assim, esforçamo-nos para cumprir de maneira concisa os objetivos a que nos propusemos para a realização dessa grelha de significados, fundante para o entendimento da cultura, que tem a função de pano de fundo neste estudo de caso. Detemo-nos a tecer uma síntese antropológica no sentido de apresentar os diálogos teóricos fundantes que estabelecemos.

Antropologia Cultural ou Interpretativa é um campo fundado pelo antropólogo americano Clifford Geertz na segunda metade do século XX; suas características estão centradas no estudo da cultura como hierarquia de significados, na construção de uma descrição densa das ocorrências observadas, que tenciona, em meio às armadilhas que a escrita impõe ao homem, estabelecer uma diferença entre a interpretação possível na construção de significados para a análise das culturas e as leis que as regem. Prioriza a interpretação dos nativos como informações de primeira-mão, garantindo seu lugar de integrante imerso no contexto, e ao pesquisador resta o direito à leitura da leitura apresentada pelo nativo-informante, e considera ainda a cultura no contexto como um texto a ser lido e interpretado utilizando os recursos da hermenêutica.

Assim, capturamos deste autor as sugestões epistemológicas acerca da concepção de cultura, a prática das culturas como inerente aos contextos em que os indivíduos se encontram inseridos, a cultura como um contexto onde o homem é um animal que vive entre as suas próprias teias por ele tecidas, ou seja, homem, contexto e suas relações. Nesta linha de pensamento, fez-se necessário estabelecermos um efetivo diálogo teórico-metodológico com a prática da etnografia, no intuito de produzir uma melhor recolha dos dados objetivados. Ao tempo que assegurou-nos a possibilidade de elaborar uma descrição com densidade sobre a realidade observada, bem como a produção de um novo texto que possa denudar com maior proximidade os sentidos, as vivências e os significados da realidade observada no contexto da pesquisa. A prática etnográfica, na perspectiva de uma descrição com densidade, portanto, serviu de eixo aos métodos e procedimentos utilizados.

A Antropologia Cultural, ao propor a construção de sentidos sobre a leitura da leitura que os informantes fazem da sua realidade, possibilitou-nos tratar a cultura e os comportamentos, experiências vivenciadas no fluxo das relações sociais, como um texto a ser interpretado. As discussões em torno do patrimônio, apesar de nos últimos anos terem sido frequentemente revitalizadas no que diz respeito à ampliação conceitual, às redefinições de critérios, de objetos, de atividades e suas finalidades, a exemplo dos documentos internacionais e nacionais que tratam das recomendações, das convenções e decretos-leis, na teoria e na prática ainda demonstram fragilidades e inaptações no que tange à com-

preensão, classificação, seleção e escolha do que deve ser patrimonializado e das predileções.

Acerca dessa questão, Luís Marques assevera que “em quase toda a legislação internacional tem prevalecido o patrimônio material, sobretudo o patrimônio arquitetônico, sendo este apresentado quase como expressão única da cultura” (2005: 6). E nesta discussão torna-se urgente construir conceitos e definições alargados de cultura, entender as complexidades e os enredamentos que a envolvem e suas implicações nos *contextos* (Geertz, 1989) *econômico, social e político* (Williams, 2007), como âncoras de sustentação metodológica, para que possamos acompanhar seu trânsito. Na direção de uma compreensão teórico-metodológica, podemos entender o campo aberto e de tamanha contradição em que reside o patrimônio.

A intangibilidade – o inalcançável, o intocável, o incorpóreo – muitas vezes é rigorosamente confundido com a tangibilidade – com o palpável, com o corpóreo, com o material, com o físico e, conseqüentemente, com o de mais fácil compreensão. Esta confusão parece, grosso modo, que não interfere na compreensão, na prática e concepção do que se entende por materialidade e imaterialidade, uma vez que a imaterialidade é, em síntese, o combustível do material.

Na tentativa de fundamentar a discussão, “compreender o patrimônio (cultural) exige uma visão cultural integrada, sob pena de estarmos a falar em Patrimônio Cultural, e clara e implicitamente entender-se o material, ignorando-se o imaterial” (Marques, 2005:6). Esta abordagem reforça nossa compreensão de que o conhecimento macro da cultura se conjuga com o aprimoramento e clareza do que seja patrimônio e seus desdobramentos. Muitas vezes o imaterial só nos chega por outros registros, poderíamos dizer, como se as vozes, os gestos, a efemeridade da performance que desenha o movimento dos corpos, a linguagem e os seus significados ritualísticos, religiosos, naturais ou pagãos, todos eles se incumbissem de os desagregar em meio ao arrebol do anoitecer ou no crepúsculo da aurora, porque o invisível é hospedeiro do visível.

Podemos dizer que o cuidado em estruturar uma tessitura teórica sobre o patrimônio, na tentativa de transitar pela sua ciência, se justifica pelo caráter de ambiguidade que o termo apresenta desde as suas primeiras iniciativas em tempos remotos. O patrimônio imaterial é um campo de saber estritamente ténue, e por não possuir uma forma única de manifestação, ele entra numa área de risco em face do patrimônio material, físico e corpóreo que pode provocar uma certa confusão; pode-se dizer que está na periferia, na fronteira das discussões. A imaterialidade, ou a incorporeidade pode-se manifestar de diversas maneiras, de diferentes formas e estéticas.

Esta relação de esvaimento, de sutilezas, ocorre desde a realização de uma dança ritual, uma toada das danças de batuque, as rezas de ofícios, ou as performances culturais das diferentes danças sociais afrobrasileiras, até os objetos que dependem de uma ação humana para que a sua imaterialidade seja efetivada. Seja o som de um tambor, ou de uma guitarra, não faz muita diferença; o que percebemos é que é ténue a linha divisória

entre a materialidade e a imaterialidade contidas e que advêm desses bens, com sua carga de materialidade móvel e a imaterialidade, o incorpóreo. O físico, o invisível, o orgânico e o inorgânico.

Do mesmo modo ocorre com a dança *bate-barriga*, a visibilidade do ato só se efetiva em função da materialidade que os corpos dançantes lhe possibilitam. Desta forma, a dança e todos os seus elementos incorpóreos vêm à baila com a ação e existência corpórea dos dançantes, dos foliões. A predisposição dos dançantes para o cumprimento do que eles, ao longo da realização dessa prática cultural, entenderam como ato sagrado e de agradecimento aos deuses, é o que institui a imaterialidade da performance da dança, do Patrimônio Cultural,

(...) que se pode manifestar de múltiplas formas – incluindo o patrimônio subvalorizado ou aquele que surge mais dissimuladamente, e cujo principal significado não se relaciona com a matéria; vive em fragilidade, constituindo por isso um ato precário, fugaz e irrepetível. Daí também, em parte, a explicação para a sua subalternidade perante o patrimônio físico (Marques, 2005: 3).

O ato da performance nos possibilita enxergar o invisível trapaceado por uma visibilidade efêmera, por entre o movimento e o desenho corporal assumidos pelos corpos em coro e em obediência ancestral.

Logo, a voz, o movimento, o significado ancestral do ato em si, em função das sutilezas que os acompanham, da fragilidade, da fugacidade inerente a todos esses elementos, constituem a performance cultural e sua condição. Esta, em função de suas características – fenômenos culturais, imaterial, incorpóreo, intangível, é considerada subalterna diante do material. Desse modo, as inquietações suscitadas e o entendimento de patrimônio que defendemos, e que será cuidadosamente desenvolvido, são frutos das preocupações construídas naquele contexto em acordo com as sugestões teóricas. A conceituação de cultura como um contexto, a ciência interpretativa, os estudos subalternos, indissociáveis aos contextos sociais – a cultura na centralidade do fluxo dos comportamentos – se entrelaçam e conjugam com o conceito de patrimônio defendido neste estudo ao contemplar as culturas subalternas e a subalternidade de seus produtores como condição a eles imposta.

“O patrimônio material e imaterial, desde as épocas mais longínquas até a atualidade, e quer ele se expresse por objetos, vestígios, documentos, testemunho, gestos, sons, paisagens, símbolos, ritos, mitos, espaços sagrados, etc.” (Marques, 2005: 2), constitui o que entendemos por Patrimônio Cultural. Esta compreensão tem abrangência para comportar as diferentes práticas, expressões e manifestações das culturas existentes nas diferenças coloniais. Para Ulpiano Meneses:

O Patrimônio Cultural tem como suporte, sempre, *vetores materiais*. Isso vale também para o chamado patrimônio imaterial, pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se. As diferenças não são ontológicas, de natureza, mas basicamente operacionais (2009: 31).

Assim, ratificamos o intento de discutir o patrimônio, sua conceituação como elemento fundante para o entendimento ante as diferenças, desigualdades e contradições que implicam sua atuação.

### 1.3 - CONCEPÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PESQUISA

Helvécia, uma comunidade negra resultante de um empreendimento agrícola que escravizou um grande número de africanos e afrobrasileiros, a fim de garantir um patamar econômico perante o Império, além do explícito interesse pelo enriquecimento pessoal e familiar dos estrangeiros no Brasil. Este projeto, de acordo com as normas vigentes da época, leis imperialistas, instituiu a escravidão em um período histórico em que já se registravam no mundo e nas Américas atitudes e leis contrárias à escravatura. Não se sabe ao certo qual foi o fim jurídico daquele empreendimento aos ex-trabalhadores em regime de escravidão, após a assinatura da Lei Áurea.

Seja lá o que tenha ocorrido juridicamente, o certo é que os grupos de africanos e afrobrasileiros, homens e mulheres, constituíram as comunidades que nos dias atuais são denominadas Helvécia e Rio dos Sul. Pelas condições em que foram constituídas e as em que se encontram ainda hoje, conforme os estudos subalternos, as categorias de subalterno e subalternidade podem ser empregadas à realidade, tanto a dos sujeitos quanto a das suas culturas. Comunidades produtoras de culturas de subalternidades e dependentes da hegemonia político-econômica que as mantém em condições subalternizadas.

Foi neste espaço político, social e de culturas subalternas que emergiu o estudo de caso como objeto de estudo – “De Colônia Leopoldina a Helvécia: um estudo da performance da dança *bate-barriga* (extremo sul da Bahia/Brasil)”. Uma prática cultural realizada por moradores da comunidade negra de Helvécia e considerada o seu Patrimônio Cultural. Pelas características inerentes ao estudo de caso, decidimos sobre o tipo de pesquisa e os métodos que utilizamos: a pesquisa social na abordagem qualitativa, e os procedimentos de coleta de dados, com a compreensão de que a ciência não é a única maneira de explicar a realidade, mas uma delas. Neste sentido, no dizer de Minayo,

(...) dentro de dimensões históricas imemoriais até nossos dias, as religiões e filosofias têm sido poderosos instrumentos explicativos dos significados da existência individual e coletiva. A poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitadas do inconsciente coletivo, da vida cotidiana e do destino humano. A ciência é apenas uma forma de expressão dessa busca, não exclusiva, não conclusiva, não definitiva (2010: 9).

Por saber que a metodologia é parte fundamental no processo de desenvolvimento de um trabalho de pesquisa, preocupamo-nos em estabelecer os procedimentos necessários para atender ao rigor científico exigido por qualquer ciência que se preze. E ao tempo que nos auxiliou a compreender melhor as diferentes faces do objeto e problema de estudo como fenômeno social que nasce de uma dada realidade. E, às vezes, nasce em meio a todo tipo de adversidades que lhe são inerentes. E ainda, imbuído das emoções, sentimen-

tos e suas implicações políticas, econômicas, que o tornam *realidade social*, o estudo de caso passou a ser construído direcionado ao encontro de teorias, de metodologias, de procedimentos, o que exigiu planos de trabalhos, de observações e teorias na perspectiva da construção do objeto de conhecimento, ou melhor, fez-se o trânsito entre a realidade social e a reconstrução desta, na dimensão do conhecimento.

Essas características sociais e humanas do objeto são entendidas por Minayo “como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes” (2010: 21).

Destacamos a pesquisa social na abordagem qualitativa como sendo o tipo adequado a este tipo de abordagem – a escolha do estudo de caso como objeto de estudo, com suas características e contextos. Com a opção de abordar este caso de estudo qualitativamente, compreendemos que “os pressupostos teóricos desta abordagem fundam-se na perspectiva de que o pesquisador deve tentar encontrar meios para compreender o significado manifesto e latente dos comportamentos dos indivíduos, ao mesmo tempo em que procura manter sua visão objetiva do fenômeno” (Ludke, 1986: 15). Esta questão ficou evidenciada ao nos percebermos com maior segurança para o levantamento de opiniões e percepções, na medida em que fomos restabelecendo os contatos e as relações com os sujeitos e o chão da pesquisa.

Nesta investigação confirmou-se como suporte conceitual-metodológico a abordagem qualitativa enunciada por Minayo, Ludke e Triviños, o que nos permitiu estabelecer outros diálogos para aproximar a concepção e os procedimentos da realidade investigada. Aí incluímos as propostas metodológicas dos estudos pós-coloniais e dos estudos subalternos de Freire, Spivak e Mignolo. Foi nesse sentido que esta abordagem possibilitou-nos uma análise mais aprofundada e mais coerente com a natureza do estudo de caso em questão. Aprimoramos, no sentido de adaptar à realidade investigada, a compreensão de Ludke, quando explanou que “o pesquisador deve exercer o papel subjetivo de participante e o papel objetivo de observador, colocando-se numa posição ímpar para compreender e explicar o comportamento humano” (1986: 15), à medida que nos permitimos reavaliar planos, posturas e ações diante da realidade investigada.

A partir dessa compreensão foi possível discernir a participação subjetiva no contexto da pesquisa, na condição objetiva que as nossas observações exigiram. O que nos possibilitou entender melhor a dinâmica cotidiana de que “se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou deveria ser quantificado” (Minayo, 2010: 21). Entender o que emergia na comunidade, no fluxo diário de suas relações sociais contribuiu para que chegássemos ao processo de levantamento da pesquisa com alguns caminhos e expectativas mais certos, do ponto de vista dos sujeitos e dos encontros a serem realizados, bem como de uma estimativa sobre o tempo necessário para o levantamento dos dados, aos procedimentos.



#### 1.4 - PROCEDIMENTOS

O levantamento de dados seguiu as sugestões teóricas da etnografia em Clifford Geertz (1989), Marcel Mauss (1979), e para a abordagem teórica do estudo de caso utilizamos as sugestões de Augusto Triviños (1987). Com esses autores tentamos construir um estudo que pudesse se aproximar ao máximo do que é exigido pela ciência, no que se refere a este tipo de investigação e abordagem científica. E por se tratar de um estudo de caso em que investigamos a performance cultural de uma dança produzida por subalternos, e ao compreender que a subalternidade das culturas e dos sujeitos que as produzem são consequências de uma imposição histórico-colonial, justificamos a utilização das proposições teórico-metodológicas das teorias pós-coloniais e dos estudos subalternos em Paulo Freire, Spivak e Mignolo, no intuito de adequar o enfoque metodológico sugerido na base metodológica deste estudo.

Com esses autores trabalhamos a proposição de reescrita das histórias locais a partir de suas narrativas com vistas à descolonização, a fim de descolonizar comportamentos institucionais, legalizados, uma vez que as marcas impostas pela colonização continuam a imperar sobre os jeitos de fazer, de contar as histórias e de viver as culturas em suas localidades. Consideramos as diferenças históricas e epistemológicas inerentes a cada uma das abordagens, ressaltando a importância que cada uma tem para suas histórias, por isso as utilizamos na medida em que entendemos que as diferenças geográficas e históricas exigem que façamos adaptações, amarras e distanciamentos providenciais no sentido de evitar que as concepções hegemônicas de lugar, de história, de sujeitos, asfixie ou silencie as histórias locais.

Procuramos dar lugar a essas questões neste formato de estudo, por entender que as culturas e os sujeitos subalternos continuam sendo subalternizados por concepções histórico-epistemológicas coloniais e imperialistas, desde as *conquistas* das Américas (Gruzinski). O olhar histórico-hegemônico difere dos interesses e objetivos das histórias locais em razão das condições em que se originaram. Mignolo, em seu livro *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, reflete sobre “as localizações geoistóricas e a produção do conhecimento. O imaginário do sistema mundial colonial/moderno situou a produção de conhecimento na Europa” (Mignolo, 2003: 136).

Ao apontar para essas questões de localização e valorização do espaço europeu como o centro privilegiado do conhecimento, Mignolo nos leva a pensar sobre o imaginário do sistema colonial/moderno, sobre os privilégios de localização, de diferença étnica, colonial entre os sujeitos, situando-os em determinadas condições e deixando-os, por consequência, nas margens, tanto do conhecimento, do direito à palavra e à voz, à construção de suas próprias histórias, como também à margem do direito ao pão, à vida com o mínimo de dignidade. À margem do direito de sentir, produzir e consumir suas próprias culturas.

O trato com a metodologia foi uma questão trabalhosa no sentido de podermos construir os instrumentos que atendessem às realidades sociais do estudo de caso, pois o mesmo não trata de um caso histórico-organizacional, ele é atravessado pela história; mas não se limita a um caso observacional, apesar de a observação fazer parte da sua estrutura central. Então, optamos por adequar os conceitos sugeridos por Triviños, seguindo suas concepções de que “a teoria não é um modelo, uma luva, onde qualquer realidade deve adaptar-se às suas dimensões. Pelo contrário, é a realidade que aperfeiçoa frequentemente a teoria. Mas, às vezes, a invalida totalmente, ou exige reformulações fundamentais” (1987: 104).

Seguindo essa orientação e tomando por base a realidade social do estudo de caso, suas características históricas, econômicas, políticas e sociais, assim como os nossos objetivos e a pergunta da pesquisa, trabalhamos com o estudo de caso histórico-observacional, devido a essas implicações histórico-culturais. No foco dessa questão, a teoria e o seu uso em uma determinada proposta de estudo, Triviños ainda comenta sobre o risco que correm as ciências com a migração desordenada e descuidada de teorias de uma nação a outra, sem que se façam as devidas adequações. Esta discussão relaciona-se com o que Walter Mignolo tem denominado de geostórico, localização epistemológica na relação da diferença colonial. Pelo comentário de Triviños:

as teorias estão fortemente determinadas pelas condições socioeconômicas, históricas e culturais dos povos. Por isso, é um crime cultural nas ciências humanas deslocar teorias desenvolvidas com êxito em nações industriais, com altos níveis de desenvolvimento, para povos do Terceiro Mundo, pobres, desnutridos, doentes, explorados e analfabetos sem, pelo menos, as devidas adaptações (1987: 104).

Desses autores utilizamos os pressupostos que sustentam as orientações acerca dos fatos etnográficos, da observação local, conjunto que dá corpo à prática da etnografia como processo de observação com densidade. No mesmo processo, coletamos culturas, histórias e narrativas e suas verdades, com as quais devem ser contadas suas trajetórias coletivas e de enfrentamentos permanentes. O resultado deste processo possibilitou-nos a análise, interpretação, construção e produção textual dos significados, a partir da construção e da leitura que os sujeitos moradores qualificados como dançantes, foliões, festeiros e moradores em geral (sujeitos da pesquisa) fazem de si mesmos, de suas culturas, do mundo e de seu contexto.

Com essas orientações, deu-se o processo de levantamento da pesquisa. Munidos dos equipamentos necessários e com uma equipe composta por dois monitores voluntários do Projeto de Extensão e Pesquisa na comunidade, alunos e egressos da Universidade do Estado da Bahia, foi possível organizar de maneira produtora a execução do processo. Para Geertz, “o etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: *ele o anota*. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente” (1989: 14).

De posse desta concepção, dos procedimentos e da realidade em que este conhecimento seria desenvolvido, nos organizamos para as etapas seguintes. Revisamos o plano de trabalho e demos encaminhamento ao planejamento, checamos informações que nos chegaram sobre algumas alterações, o que exigiu que revisitássemos endereços, contatos, nomes e pessoas; discutimos o planejamento que havia sido por nós elaborado, ainda em Lisboa, conferimos e redimensionamos as pautas planejadas.

A data marcada para o início no dia cinco de março não pôde ser cumprida em função de reagendamento de algumas datas na comunidade, e de pronto acordamos uma nova data para 11 de março, e dedicamos este dia a reencontros com moradores, com os dançantes e festeiros, convidados a participar da pesquisa. Ao final do dia nos encontramos na residência da dançante e festeira Antônia Francisca<sup>17</sup> (Toninha) para tratar de questões de ordem prática inerentes ao processo de coleta de dados. Toninha demonstrou muita alegria em poder falar da dança e poder organizar encontros com dançantes e foliões. Em sua residência ela conjuga seu local de trabalho – restaurante e pensão –, e não hesitou em indagar-me sobre como é a vida em Portugal, tema que ocupou alguns minutos de nossa conversa, e logo exclamou: “Vamos fazer uma noite de festa no Rio do Sul” - comunidade rural na qual Toninha tem uma forte amizade com o grupo de dança *bate-barriga*.

Após quase três horas de conversa realizamos, em certa medida, a adequação da agenda e do planejamento à realidade imediata de Helvécia na visão de Toninha, com o acompanhamento dos monitores. Algumas pessoas foram chegando e se acomodando ao redor da mesa, todas envolvidas com a dança, e diziam estar ali para falar da dança *bate-barriga*, a convite de Toninha. Com o grupo de moradores reafirmamos convites, agendas, encontros e entrevistas em profundidade. Ao sair da residência de Toninha por volta das 19 horas, nos dirigimos à casa de Marília Santos Silva, onde atualizamos os convites e materializamos as alterações realizadas no planejamento – telefonemas, e-mails e recados. A partir do que ouvimos até aquele instante, pudemos visualizar a possibilidade de haver outros informantes para garantir a realização do levantamento da pesquisa sem maiores transtornos.

Nos dias que se seguiram, entre 12 e 30 de março, adequamos todo o planejamento – atividades realizadas em Helvécia – zona urbana; atividades do Rio do Sul e de Volta Miúda, onde residem alguns dançantes, rezadores – zona rural; atividades em Nova Viçosa, sede do município, ao qual pertence Helvécia. Nesse período retomamos contatos para efetivar a agenda nos Arquivos Públicos Nacionais, bibliotecas e universidades, como na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, onde realizamos o Curso

---

<sup>17</sup> Antonia Francisca é mais conhecida por Toninha e é uma das dançantes e festeiras na comunidade há mais de 50 anos. Dona de um pequeno hotel e restaurante, esta senhora estabelece uma forte relação com os festejos da comunidade e tem dedicado parte do seu tempo em organizar momentos de realização da dança *bate-barriga* na comunidade do Rio do Sul, zona rural de Helvécia, local de seu nascimento.

de Mestrado. Na UNIRIO, em 12 de agosto me encontrei com o Prof. Dr. Zeca Ligiéro, orientador do Projeto de Mestrado e Dissertação nessa época. Nesse encontro conversamos sobre o projeto e a possibilidade de diálogo com trabalhos que tratam de performances culturais, de danças sociais e de Patrimônio Cultural.

Ainda em março fechamos agenda com o grupo de dança *bate-barriga*, com os professores dançantes e festeiros, e definimos data para a apresentação do projeto de pesquisa à comunidade e reuniões com os monitores. Em um desses encontros decidimos alugar uma casa na comunidade, onde também montamos o local de apoio à pesquisa. A apresentação do projeto, na referida comunidade, ocorreu no dia dez de abril em uma sala de aula da única escola lá existente – Escola Pública Municipal João Martins Peixoto.

No dia 12 de março realizamos encontros com os monitores voluntários do Projeto de Extensão. Inicialmente, informei-os sobre o Projeto de Doutorado em desenvolvimento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Na sequência, discutimos sobre os objetivos e a questão norteadora da pesquisa a partir dos interesses suscitados entre eles, no intuito de conhecerem nossas proposições. O grupo nos informou sobre o calendário cultural da comunidade para o ano de 2015. Os dias entre 13 e 31 de março foram destinados às visitas aos participantes da pesquisa para confirmar a participação e definirmos datas para a realização dos encontros.

Retomamos algumas questões discutidas antes de sair do Brasil no ano de 2013, quando realizamos um encontro com dançantes e professores/dançantes envolvidos com o Projeto de Extensão, para lhes informar do nosso interesse pela continuidade dos estudos. Naquele momento informei-os que estava inscrito no Processo Seletivo da Faculdade de Belas-Artes, para o Curso de Doutorado em Belas-Artes, em Portugal. Reiterando, os encontros previamente agendados seguiram as sugestões de datas, horários e locais adequados à realidade e condições dos informantes.

Ainda no mês de março realizamos visitas aos dançantes e moradores mais antigos, quando discutimos e definimos a participação na pesquisa e colhemos as assinaturas no termo de consentimento – participação e autorização sobre as informações prestadas à pesquisa, para uso no relatório final e tese. Parte dos meses de maio e junho dedicamos à realização das entrevistas em profundidade, sendo individuais nos encontros de conversas e grupos focais com os sujeitos da pesquisa, especificamente entre 16 e 31 de maio e de 2 a 20 de junho. Entre os dias primeiro e 15 de agosto de 2015 foram realizadas as viagens aos arquivos, bibliotecas e universidades das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, respectivamente no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHB; Arquivo Público Nacional, Biblioteca Nacional e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Essa parte realizada, passamos à revisão dos objetivos e à pergunta da pesquisa para os ajustes de roteiros, questões de entrevistas e de questionários – documentos usados na coleta dos dados e planejamento à realidade de campo já diante dos nossos olhos. Nesse momento nos preocupamos em observar algumas questões que julgamos peculiares

em nosso estudo, uma vez que, além da nova abordagem investigativa já anunciada, estávamos desenvolvendo também um aprofundamento da pesquisa realizada em nossos estudos de Mestrado. Este quesito exigiu de nós um cuidado maior porque, embora as duas questões em certa medida estivessem entrelaçadas, algumas preocupações foram inevitáveis, como acompanhar mais de perto os sujeitos da pesquisa, imprescindíveis para o aprofundamento do estudo, e assim demos por realizada a etapa exploratória.

Nesse ponto organizamos um número variado de procedimentos de coleta de dados, no intuito de melhor atender às nossas expectativas na direção dos objetivos e à pergunta da pesquisa, a saber: a observação da dança nos locais de ocorrência, observação no contexto da comunidade de Helvécia e da comunidade do Rio do Sul; entrevistas; grupos de conversas; entrevista em profundidade; grupo focal e questionários. Utilizamos alguns outros recursos como vídeos, áudios e fotografias.

A organização da proposta de levantamento dos dados, o planejamento e a aplicação contaram com a participação de uma equipe de trabalho: Bruno de Oliveira Santos<sup>18</sup> se responsabilizou pelas tomadas de vídeos, de áudios, bem como das assinaturas dos informantes nos documentos exigidos em trabalhos de investigação - autorizações, termos e compromissos. Marília Santos Silva<sup>19</sup> atuou como coadjuvante no processo de anotações e registros escritos. A coordenação dos trabalhos ficou sob a minha responsabilidade – escuta, anotações e a observação.

Com a preocupação de observar, ouvir e anotar, estivemos atentos à execução e coordenação do Levantamento da Pesquisa de um modo geral, sem perder de vista o específico – a escuta, o registro.

A observação da dança e os encontros para a coleta dos dados, para além da observação, ocorreram tanto na comunidade rural do Rio do Sul como em Helvécia. Abaixo relacionamos, apontando a data de ocorrência, o tipo, a estrutura utilizada, o número de participantes, a temática abordada e a metodologia.

No dia dez de abril, às 10 horas, na Escola Pública Municipal João Martins Peixoto, o Projeto de Tese foi apresentado para um grupo de professores da comunidade, membros de associações e convidados a participar da pesquisa. Neste encontro, além da apresentação – explanação dos objetivos, da pergunta da pesquisa, da âncora teórica e justificativa pela escolha do estudo de caso como objeto e das referidas comunidades como o campo do estudo, discutimos a pedido dos professores alguns pontos relacionados à teoria utilizada. Deste encontro saímos com algumas questões adiantadas, a exemplo da confirmação de locais onde aconteceriam os momentos de coleta de dados, e reafirmamos alguns contatos, encaminhando outras atividades já planejadas. No processo da apresentação, na última parte, abrimos espaço para perguntas, comentários e observações, no que

---

<sup>18</sup> Aluno do Curso de Pedagogia do Departamento de Educação, DEDC X, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

<sup>19</sup> Aluna egressa do Curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

resultou em um rico material introdutório de informação que serviu para o amadurecimento da pesquisa de campo.

No dia 30 de maio, às 9 horas da manhã, realizamos um Grupo Focal com oito participantes entre professores-dançantes da dança *bate-barriga*, na sala da estação da antiga Estrada de Ferro Bahia-Minas.

Antes, informamos que o levantamento da pesquisa ocorreu de março a agosto de 2015, mas algumas datas fora deste período referem-se exclusivamente às respostas obtidas através dos questionários. Os participantes foram: Clívia Ricardo Nascimento, Gilsineth Joaquim Santos Silva, Cíntia Henriqueta Constantino, Roseli Constantino Ricardo, Regina Constantino Ricardo, Rosilene dos Santos, Manoel Vieira, Lucas Miguel Teixeira e Alfeu Juraci Carlos. O Grupo Focal teve início às 9h30 e terminou às 11h30. O tema central foi a performance da dança *bate-barriga*, com o contexto de sua ocorrência.

Apresentamos um roteiro com subtemas relacionados ao contexto, ao modo de produção sobre os dançantes, a dança como prática social, como ritual de agradecimento, o símbolo de bater uma barriga na outra, o nome da dança, os pontos e toadas; as gerações antigas, os mais velhos ainda vivos, os dançantes da atualidade, as gerações mais novas; a relação com a Igreja, com os centros de Umbanda e candomblés; a forma de ensino e de aprendizagem; a dança *bate-barriga*, a África e a escravidão; a dança *bate-barriga*, a comunidade histórica e a religião. A partir desses temas, os participantes discutiram a performance da dança e a sua trajetória histórico-social.

No dia 31 de maio, na comunidade rural do Rio do Sul, às 9 horas da manhã realizamos um encontro de conversas sobre a performance da dança *bate-barriga*, o que seria um encontro com o Grupo Focal, mas nessa manhã não realizamos coleta de dados sistematicamente, pois o grupo era de aproximadamente 60 pessoas, e foi impossível pensar em qualquer estratégia mais focada e estruturada. As pessoas convidadas para falar da dança *bate-barriga* consideraram que seria um evento aberto a toda a comunidade. Diante do grande número de pessoas, nos limitamos a conversar sobre a dança de maneira mais geral. O grupo nos fez perguntas e remarcamos o encontro para a realização de um momento de conversa e entrevistas, conforme sugestões dos próprios convidados.

Remarcamos para o final da tarde daquele mesmo dia às 16 horas, quando realizamos o encontro com a participação das Sras.: Maria da Conceição dos Anjos, Fidelina Florentina dos Santos, Jildete Florentina Mendes, Juscelina Florentina dos Santos, Jildete Florentina Mendes e Antonia Francisca e os Sres: Anildo Faustino dos Santos, José Santana. Com este grupo de dançantes realizamos inicialmente uma entrevista aplicada em dois momentos, e no terceiro apresentamos o Grupo Focal. Trabalhamos com um bloco de 25 perguntas, e a partir de cada uma o grupo respondia e conversava sobre o tema.

No dia 13 de junho, às 10 horas da manhã, na sala da estação da antiga Estrada de Ferro Bahia-Minas, realizamos um encontro do Grupo Focal com dançantes da dança *bate-barriga* da comunidade de Helvécia, do qual participaram: Alice Angelina Rita, Maria Piedade Tercila, Faustina Zacarias Carvalho e Maria D'aduja Tercila, no mesmo for-

mato e com a mesma temática. Com o mesmo grupo, no dia 14 de junho desenvolvemos um Grupo Focal e utilizamos a mesma temática. Com a Sra. Antonia Francisca e a Sra. Maria D'ajuda dos Santos realizamos a entrevista em profundidade.

No dia 18 de junho, às 10 horas da manhã, na BR 418, altura da entrada da comunidade de Helvécia, na varanda da residência da Sra. Maria da Conceição dos Anjos – Mãe Maria, ao lado do Centro de Umbanda de Helvécia, realizamos outra entrevista em profundidade. Nesse mesmo dia, às 15 horas, entrevistamos o Sr. Benício Ricardo (seu Tito) na sala da estação da antiga Estrada de Ferro Bahia-Minas, numa entrevista em profundidade – o tema das perguntas seguiu o mesmo constante no roteiro.

Nos dias 31 de maio, 14 de junho e 25 de julho aconteceram, no terreiro da casa do Sr. Benedito Faustino dos Santos (seu Belisco), rodadas de dança *bate-barriga*. Os encontros aconteceram à tarde a partir das 17 horas e tiveram uma duração aproximada de duas horas.

Com o grupo de dança de Helvécia realizamos três encontros do Grupo Focal nos dias 30 de maio, 13 de junho e 18 de julho, e desdobramos a temática trabalhada aprofundando questões que julgamos precisar de alguns esclarecimentos. Esta estrutura temática compôs todo o debate, entrevistas realizadas com dançantes, professores-dançantes, foliões e moradores. Para os questionários elaboramos outro bloco de questões voltadas a atender ao que chamamos de aprofundamento do estudo de Mestrado especificamente.

A ocorrência da dança não tem uma frequência como muitos dizem que acontecia no passado. As características do local, o terreiro, a fachada da venda do Sr. Belisco, a árvore que serviu de sombra para dançantes e espectadores, e um pouco da energia do lugar poderão ser visualizados e interpretados nas fotografias que julgamos ser um texto com maiores propriedades para comunicar do que as palavras costumeiramente não alcançam, as culturas, as artes, a exemplo da dança *bate-barriga*.

As palavras não dão conta de dizer o que é a performance da dança *bate-barriga*, assim como não dão conta de contar como as pessoas que dançam numa continuidade familiar há mais de um século se sentem; elas são, de certo modo, insuficientes para descrever com a precisão que o acontecimento exige. Portanto, a fotografia limitada, mas com uma densidade estonteante condensa os elementos da performance que escapam às palavras, absolutamente.

Numa sequência que se pretende didática utilizamos das palavras de Júlio Cotázar ao fazer referências às semelhanças entre textos literários com os gêneros – cinema e fotografia - ao estabelecer a justa diferença entre ambos, porém, qualificando a fotografia como um texto que possibilita antecipar os seus limites. Diz o autor: “o conto se deixa comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia...” (2006: 151).



Figura nº 5 - A natureza de um processo. Fotografia: Bruno Santo

As fotografias, para além das palavras ditas, elas por si sós, dentro dos próprios limites, explodem em possibilidades de leituras, dando ao leitor pistas, veredas falsas muitas vezes, mas bem mais instigantes do ponto de vista da realidade. A sequência de imagens tem o intento de possibilitar uma maior apreensão do contexto em que ocorreu parte do levantamento da pesquisa, especificamente na zona rural da Comunidade do Rio do Sul.



Figura nº 6 - Em processo. Fotografia: Valdir Nunes

O terreiro da casa do Sr. Belisco serviu de laboratório de pesquisa em campo aberto. O Grupo Focal se formou do seguinte modo: selecionamos um grupo de pessoas conforme as sugestões de Bernardete Gatti, que diz ser entre seis a 12 pessoas o número que melhor resultado obterá, e acrescenta ainda que não é bom trabalhar com mais de dez participantes (Gatti, 2005).





Figura nº 7 – Dançar é amenizar a nossa dor. Fotografia: Valdir Nunes

Mesmo diante das sugestões, preocupados em atender a realidade apresentada, dentro de um contexto em que as pessoas comprometidas com a pesquisa estavam inseridas: tempo, compromissos familiares e sociais, decidimos após análises e adequações da proposta sugerida pela autora e a realidade apresentada, por trabalhar com um nº entre 12 e 14 pessoas em cada grupo. Alterando cuidadosamente, como dissemos, por compreendermos os motivos estritamente peculiares aos sujeitos da pesquisa e às comunidades. Nos encontros inicialmente consideramos não ter alterado o processo, pois conseguimos em todos os grupos que realizamos um total de seis encontros, com resultados que atenderam aos objetivos.

Partimos de um roteiro com temas relacionados à performance da dança *bate-barriga*, o contexto de ocorrência colocado em debate. Os grupos formados em sua maioria por mulheres, pelas características se delinearem para as danças femininas. Poucos homens participaram, às vezes em um encontro apareciam apenas os dois tamborileiros (tambozeiros). Os encontros transcorreram de maneira que as discussões fluíam na medida em que o tema os remetia ao passado, quando as lembranças de seus familiares lhes chegavam com a força de que estivessem ainda vivos, o que fez lembrar, mais uma vez, de palavras que constam dos capítulos a seguir: “os mortos andam a falar por aí”, para nos referirmos a Walter Benjamin.

As discussões versaram sobre a rememoração e a saudade do passado, as comparações daquele tempo com o presente e as críticas aos dias atuais pelo fato de as culturas “não acontecerem mais”, e quando acontecem não são como aconteciam; portanto, as memórias, as histórias e as lembranças fizeram-se presentes. Em certos momentos tentaram responsabilizar as novas gerações; alguns disseram que era em função das mudanças dos tempos e outros culpabilizaram a chegada e as ações das empresas de monocultura de

eucalipto, desde a década de 1970; essas questões foram sempre analisadas. Quando necessário, fizemos algumas mediações no intuito de trazer a discussão para o foco que pretendíamos explicitado em nossos objetivos: a pergunta da pesquisa.



Figura nº 8 - Continuando... Fotografia: Bruno Santos

O processo de observação, durante a estada na comunidade, compreendeu também a participação nas atividades culturais, o acompanhamento das realizações da dança *bate-barriga*, visita ao Centro de Umbanda e ofícios de agradecimentos. Estes momentos nos permitiram anotações, registros – fotografias, vídeos, áudios –, para a descrição densa das observações feitas.

As entrevistas em profundidade foram realizadas com os dançantes e tamborileiros mais antigos, uma mãe de santo - do Centro de Umbanda Terreiro de Oxossi - de Helvécia e alguns professores, que além de dançantes demonstram preocupações com as culturas locais. Todos esses sujeitos estão cuidadosamente referenciados no corpo deste trabalho. Neste processo preocupamo-nos em ouvir não só os que julgávamos conhecer mais sobre o assunto, mas também dedicamo-nos a ouvir outras pessoas que, apesar de serem da comunidade, não estavam diretamente envolvidas com a dança. Assim como tentamos ouvir algumas pessoas pertencentes aos setores administrativos do município de Nova Viçosa, relacionadas com as políticas de incentivo à cultura e ao Patrimônio Cultural. A exemplo das Secretarias Municipais de Educação e cultura, de Turismo e de setores responsáveis pelo patrimônio.





Figura nº 9 – A dança é partilha, é liberdade. Fotografia: Valdir Nunes

Os questionários foram utilizados para atender a algumas questões específicas da pesquisa, apresentadas no capítulo de análise e nos anexos, sobre o aprofundamento dos estudos de Mestrado, e por isso, julgamos que os temas tratados neste tipo de instrumento possibilitaram aos informantes maior liberdade nas respostas dadas com implicações político-econômicas.

As atividades foram desenvolvidas com base nos objetivos da pesquisa, e por meio destas atividades nos aproximamos de depoimentos, opiniões, análises e críticas dos sujeitos informantes neste processo de investigação que tem em sua questão central – *Como a dança bate-barriga, uma “arte performativa” que vem do século XVIII, é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia?*

Os procedimentos seguiram um roteiro a partir da realidade e das condições dos informantes para atender às condições adequadas à vida cotidiana de cada um.

As informações colhidas fundamentaram nossas análises e interpretações sobre a performance da dança a partir das observações feitas, o que justificou nossa escolha de informantes da pesquisa por se tratar de sujeitos que têm a outorga da sua própria cultura para dar as informações, como diria Geertz (1989), *em primeira-mão*, apesar de estarmos atentos para o que diz Mírian Goldenberg : “É bom lembrar que lidamos com o que o indivíduo deseja revelar, o que deseja ocultar e a imagem que quer projetar de si mesmo e de outros” (2004: 85). As atividades de levantamento da pesquisa foram sendo desenvolvidas conforme o planejamento, adequando-as às alterações suscitadas no percurso. Sobre essas questões bem disse Bourdieu:

todavia, construir um objeto científico é, antes de mais nada e sobretudo, romper com o senso comum [*sens commun*], quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objetividade das organizações sociais e nos cérebros. O pré-construído está em toda parte (2014: 32).

Ao final realizamos a sistematização dos dados – organização, transcrição, escolha e seleção das informações –, como processo de estruturação das etapas seguintes: releitura, análise, reflexão e interpretação, com vistas à elaboração final da tese. O término do levantamento da pesquisa foi previsto para 15 de agosto, quando da realização do último encontro com os dançantes na comunidade de Helvécia, mas não foi possível fechar as atividades e se estendeu para o dia 24 de agosto.

O processo de transcrição foi criterioso e nos dedicamos em fazê-lo *ipsis verbis*, por acreditar que a informação primeira é a base de sustentação das análises que a ela se sobrepõem para a tessitura que pretendemos, o conhecimento. Neste trajeto de estudo, o apoio dos monitores voluntários do Projeto de Extensão e Pesquisa foi imprescindível para que os dados fossem coletados, selecionados e transcritos com a maior proximidade das exigências que trabalhos dessa natureza nos impõem.

Em últimas palavras, o trabalho de campo nos possibilitou situar a investigação na medida em que foi possível apontar os avanços, refletir sobre o caminho trilhado e planejar novas ações no percurso do Levantamento da Pesquisa. De posse desses resultados, nos dedicamos à análise e interpretação do material coletado, e o passo seguinte foi o diálogo crítico-analítico dos dados e das sugestões teóricas no processo de elaboração final da tese. No capítulo seguinte trataremos das culturas e de suas histórias produzidas entre a Colônia Leopoldina-Helvécia e as condições em que foram produzidas desde a formação do empreendimento.



Figura nº 10 – Dançar é obediência ao tambor. Fotografia: Valdir Nunes

## 2 - COLÔNIA LEOPOLDINA E HELVÉCIA – VAZIOS, SILÊNCIOS E SUBALTERNIDADES

*A emoção é negra como a razão é grega  
(Frantz Fanon).*

Neste capítulo, nossa preocupação é, liminarmente, discutir os vazios de culturas, de histórias e dos silêncios de vozes subalternizadas no contexto do distrito de Helvécia, a partir da observação no local, em documentos históricos produzidos no período imperial, coletados em três trabalhos científicos, assim como a indiferença dispensada a estas questões no discurso intelectual em análise.



Figura nº 11 – <http://ceapedi.uncoma.edu.ar/inicio.htm>

Os trabalhos, autores e universidades elencados são os seguintes: *Colonização e escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina (1850-1888)*, Alane Fraga do Carmo, área de conhecimento de História Social, apresentado ao Programa de Mestrado em História So-

cial da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA (2010); *Caminhos e Descaminhos da Abolição. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia 1850-1888)*, de Ricardo Tadeu Caires Silva, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Paraná – UFPR (2007); A Tese de Doutorado de Lucelinda Schramm Corrêa, intitulada, *A torturante ausência de uma presença: A imigração alemã na Bahia do século XIX* (São Paulo, USP, 2003), bem como o artigo da autora que trata com especificidade da reelaboração do quarto capítulo de sua tese, tem por título *O resgate de um esquecimento – A Colônia de Leopoldina* - dedicamos a análise sobre os dados constantes no referido artigo, uma vez que as abordagens e discussões nele contidas contemplam, ampliam e atualizam dados do capítulo. Nestes trabalhos a autora apresenta os dados da Colônia Leopoldina de modo melhor agrupados.

Outro trabalho que mereceu nossa atenção para compor a interpretação e a construção de significados pretendidos foi *O Português Afro-Brasileiro*, de Dante Lucchesi, Alan Baxter & Ilza Ribeiro (orgs.), EDUFBA, 2009. Neste trabalho de maior fôlego teórico no campo da linguística, porém passivo dos mesmos vazios e silêncios produzidos pelo discurso colonial, a voz e as histórias dos ex- trabalhadores em regime de escravidão não aparecem. Na história de uma única voz, a predileção do discurso colonial é fortalecida pelos autores.

Em dedicação ao que nos instiga a pensar, Frantz Fanon, a partir da epígrafe situada acima sobre o lugar, a cor da emoção e da origem-domínio da razão, articulando-a como missiva poético-intelectual às nossas discussões, obriga-nos a estabelecer outros diálogos possíveis para a construção da teia que intentamos tecer, pois ao elaborar esta construção de sentidos, Fanon desconstrói tantas outras que fazem parte do nosso conhecimento escolar, acadêmico, apreendidas sob a força curricular do discurso ocidental. Mas, “se a emoção é negra e a razão é grega”, não nos é difícil concluir que a escravidão, se não nasce dessa compreensão, claro, não podemos simplificar as origens da escravatura, que pode, sim, ter alguma relação por se tratar de um fato extremamente racional, e sendo a razão considerada um dos meios mais seguros para se chegar à verdade, reconhecer se verdadeiro, se melhor, as dúvidas que pairam são poucas sobre o fato de que os africanos foram considerados inferiores, feios, e isto contribuiu para que os escravizassem.

Nesse caso, se é filosófica, étnica, econômica, histórica, religiosa ou cultural, neste momento não faz tanta diferença, o que nos interessa é acompanhar a construção de Frantz Fanon para compreendermos que a razão é a mãe epistemológica da escravidão, a qual se sustentou com a prerrogativa do trabalho servil como um fato e uma determinação verdadeira. E a emoção, sendo a mãe da subjetividade, do ócio e das simbologias onde residem os nossos espíritos, ela atua como ponto de confluência entre o corpo, a terra e os deuses na dimensão ancestral. Isto sim é de fundamental importância, uma vez que a emoção latente na vida dos africanos contribuiu para que os povos africanos fossem considerados sem almas, e por isto, passivos de serem condenados ao trabalho escravo, pois

dançar, cantar e entoar para e entre os deuses pode ter parecido uma ingenuidade, uma espontaneidade sem razão. Assim, tendo sido em nome da razão, foi que se construiu um juízo de valor por meio do qual os africanos foram considerados inferiores, sem almas, e consequentemente lhes retiraram as culturas, as histórias, as identificações, e acreditamos que esta aptidão epistemológica reside no cerne da “razão grega<sup>20</sup>”.

As emoções negras, a exemplo de falar com os deuses ao som de tambores através do movimento dos corpos em danças, não faziam parte de nenhuma razão grega, europeia e colonizadora; do mesmo modo, a *episteme violenta* (Spivak) pela qual os europeus escravizaram todo um continente em função da cor da pele de suas gentes, não faz parte do universo vocabular de sentidos e de linguagens do africano e da África. Isso se agrava à medida que as peças de trabalho, os africanos trazidos da África, ao chegarem aos portos da América e serem ali mesmo batizados, tinham duas situações a colonização a lhes ser impostas: que era preciso, em nome de Deus, esquecer o que as suas relações – ventre familiar, histórias, culturas, política, economia, territórios e sentimentos – lhes atribuíam: os sentidos de étnico-racionalidade, ou que os africanos nasciam à medida que saíam dos tumbeiros, fazendo-os entender, acreditar ideologicamente que os ventres que os gestaram fossem mesmo os navios negreiros.

A prática de batismo, segundo as normas dos tumbeiros, ratificava a violência epistemológica da racionalidade grega ao atribuir aos africanos um *defeito de fabricação*, como disse Tom Zé<sup>21</sup>, um músico brasileiro. Pela cor da pele eram considerados como não possuindo alma, e não terem inteligência equivalente. A cor da pele, as culturas e a emoção que delas advém são aspectos que compõem o estudo de caso em análise e as consequências que recaem sobre os sujeitos subalternos e suas culturas, consequências estas provocadas pela razão euro expansionista instituída no séc.XVI e sustentadas pelo discurso moderno colonial.

Na esteira deste propósito apresentamos a Colônia Leopoldina – um empreendimento agrícola com finalidades econômicas de larga escala no período oficial compreendido entre 1818 e 1888, e Helvécia – como uma comunidade negra que se formou após o

---

<sup>20</sup>Razão, etimologicamente vem do latim *rationem*, significa *cálculo, regra, etc...* É o cerne da capacidade humana de julgar.

<sup>21</sup>Texto: Manifesto “Defeito de fabricação” (Disco “Com defeito de fabricação”, Tom Zé, 1998). Defeito de Fabricação - Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “androides”, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho.

Isso acontece aqui nas favelas do Rio, de São Paulo e do Nordeste do País. E em toda a periferia da civilização.

Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado na Alemanha e no Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão do Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “androides” COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO. Pensar sempre será uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia.

fim do empreendimento agrícola. Esses dois universos históricos se fundem em um mesmo organismo social contemporâneo, apesar das fortuitas diferenças em suas bases de fundação, a saber: o primeiro foi criado por colonos europeus com finalidades econômicas, que para materializar sua economia utilizaram-se de mão-de-obra escrava como a única em seu projeto. O segundo resulta da recolha de ex-escravos livres com a Lei de 1888, que se juntaram em um dos espaços agrícolas denominado Fazenda Helvécia (utilizando já o termo aportuguesado).

Esses dados, embora já tenham sido apresentados na introdução deste trabalho de maneira informativa e situacional, aqui o faremos na intenção de uma perspectiva histórica, a partir dos poucos registros existentes. Lembramos que os fatos versam em sua totalidade pelas ações, comportamentos e personalidades envolvidas com o empreendimento econômico, administração da Colônia e personalidades institucionalizadas pela esfera pública: delegados, juízes, políticos –, quando os fatos a estes se referem.

Entretanto, estes acontecimentos históricos abordados não se ocupam de comportamentos culturais dos africanos e afrobrasileiros, de suas histórias, bem como de ações da vida cotidiana destes; neles, existem *vazios* históricos imensuráveis da parte de quem produziu a cultura do café, onde a maioria era de africanos e afrobrasileiros em regime de escravidão, e podemos dizer sem exageros que era esmagadora. Nos fatos existem *silêncios* quedados de vozes culturais, sejam africanas ou afro-brasileiras, tanto nos documentos produzidos nos períodos compreendidos pela existência da Colônia quanto nos que surgiram após o surgimento da comunidade de Helvécia.

Para não parecer confuso geograficamente, a utilização dos dois termos Colônia Leopoldina e Helvécia, em separado, dando a entender dois territórios, doravante neste estudo utilizaremos *Colônia Leopoldina-Helvécia*, quando se referir a situações que envolvam, a fim de que fique clara a nossa compreensão de que as culturas simbólicas produzidas hoje na comunidade negra de Helvécia relacionam-se com o que provavelmente os ex-trabalhadores em regime de escravidão produziram quando ainda se encontravam nas senzalas. E os elementos utilizados para a constituição do que hoje são denominadas como culturas simbólicas da comunidade de Helvécia, têm as marcas da repressão e das proibições inerentes ao regime de escravidão, e são indissociáveis no modo de produção e resultados na contemporaneidade.

Assim, esses dois universos políticos, sociais e econômicos, tanto no período de escravidão como nos períodos que se sucederam, foram espaços de produção de culturas que persistem até os nossos dias. Ou seja, a condição de marginalidade vivenciada no regime de escravidão contribuiu para transportar os ex-trabalhadores escravos para as margens de uma região central do eixo do descobrimento, e por consequência, numa condição de isolamento e de subalternidade sob regimes econômicos que os subalternizam – a exemplo das ações das empresas de monocultura do eucalipto.

Apesar de a cultura ser compreendida como a ação humana que resulta do modo como grupos sociais vivem ante os enfrentamentos e conflitos inerentes às relações que



os definem e os classificam em um determinado contexto social – classe, por exemplo; de ser um conjunto vasto de sentimentos, práticas e produtos que os representam, situam e os diferenciam de outros grupos sociais e universos – reais, físicos e simbólicos. Produtos estes de necessidade, as memórias sobre fatos sociais que os enredam à vida diária, às de seus mortos, como forma de ponto de partida para a prática das culturas simbólicas, neste caso em estudo. Porém, os poucos estudos existentes sobre a Colônia Leopoldina focaram suas linhas de análises sobre os elementos que “estruturaram” esta comunidade do ponto de vista prático dos colonizadores, ao criarem-na para atender aos interesses econômicos de um grupo de estrangeiros que se predispusera a enriquecer no Brasil. Em alguns, fez-se a transposição de dados históricos, neste caso, sempre na visão ideológica dos colonizadores, nos quais os africanos e afrobrasileiros aparecem como a peça financeira e de trabalho que pertenceu ao patrimônio dos senhores.

O estudo da história da Colônia e das línguas produzidas naquele contexto é realizado desconsiderando estes dois fatores, história e língua, como cultura. Trata-se de documentos históricos apresentando os personagens e personalidades envolvidas, os colonizadores, os atores institucionais de sustentação política daquele empreendimento, delineando os fatos, personalidades e datas de ocorrências e deixando de lado os trabalhadores em regime de escravidão como se estes não atuassem no contexto histórico estudado. Quando aparecem, é geralmente na condição de peça de trabalho ou como delinquente ou infrator.

Nesse sentido, não é dispensada aos fatos históricos, assim como aos africanos e afrobrasileiros, nem mesmo na condição de marginais, a autoria de suas próprias histórias. Falta, portanto, uma crítica ao sistema que os levou àquela condição, seja de marginais ou de escravos – marginalidade e escravidão autorizadas e legalizadas por quase três séculos no Brasil. Entendemos que o estudo das histórias, sejam elas quais forem, não pode prescindir da cultura na centralidade do objeto, por entendê-la não só como uma ação humana sobre a natureza numa ação prática, política, pensante, simbólica, material e transformadora, mas também, como admite Clifford Geertz, a cultura como um *sistema de símbolos* compartilhados e que depende de uma *descrição densa* para ser interpretada. Sem isso, qualquer interpretação do homem poderá cair num vazio científico e epistemológico irreversível (Geertz, 1989: 10), diante das complexidades materiais e espirituais que o envolvem.

Como base para a análise que nos propomos neste capítulo, os três trabalhos sobre o contexto histórico da Colônia Leopoldina-Helvécia, anteriormente referenciados, foram escolhidos por nos fornecerem informações acerca da fundação do empreendimento agrícola homônimo à Colônia, com maior documentação e clareza de detalhes, bem como de fundamentação. Utilizamos alguns dos dados que julgamos pertinentes ao estudo da performance cultural da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural, nos quais pontuamos os vazios e os silêncios existentes nos referidos dados – fatos históricos da Colônia Leopoldina contados pela visão imperialista histórico-temporal.

Para analisar os vazios e silêncios nos dados documentais e no discurso dos três intelectuais, optamos primordialmente por vertentes teóricas pós-coloniais e por estudos subalternos respectivamente em Paulo Freire, Homi Bhabha, Fanon, Spivak, Mignolo, Carvalho, Neves, dentre outros que nos forneceram sugestões ao que nos propusemos investigar. Isto, com o propósito de abrirmos uma outra possibilidade analítica concernente aos fatos históricos conhecidos sobre a Colônia Leopoldina-Helvécia, para além da visão imperialista imposta na perspectiva de construção de uma outra história, ou de uma história alternativa em que as narrativas e os seus autores tenham lugar e voz, ou ainda, que os seus comportamentos produzidos em uma relação em que os grupos étnicos africanos eram maioria esmagadora, numa estimativa científica de representação entre os 2.000 (dois mil ex-trabalhadores africanos e afrobrasileiros), contra os 200 (duzentos colonos e seus familiares étnico-europeus).

Sem dúvida, nesse sentido e contexto, os grupos étnico-africanos estiveram sempre em uma maioria esmagadora e os seus comportamentos, suas culturas, não aparecem nas histórias contadas, como também não estão sendo questionados nos discursos científicos que emanam dessas histórias, com ênfase para os que estão referenciados nestes trabalhos.

Analisamos a falta de lugar social dispensado aos ex-trabalhadores em regime de escravidão, na documentação histórica interpretada, pois nos três trabalhos em referência, o silenciamento e a inexistência da fala de sujeitos e de culturas fortalecem a história colonial, na qual não se atentou para a condição de subalternidade imposta, a negativa de direito à fala, como bem diz Gayatri Spivak. Há na posição dos intelectuais uma continuidade histórica perante os documentos apresentados – muitos deles se restringiram aos comentários contidos na própria documentação, não obstante a inevitável relevância na coleta dos dados, o que significa o processo de transposição dessa documentação dos arquivos para o documento intelectual.

Na mesma direção analisamos a ausência da cultura simbólica nos estudos dos linguistas Dante Luckesi, Alan Baxter & Ilza Ribeiro, embora seja um dos documentos mais robustos do ponto de vista teórico já produzido sobre aspectos do contexto de Helvécia. Nele, a cultura também não aparece como o pano de fundo que entrelaça os sujeitos às suas condições de fala – narrativas, discursos e linguagens; estes, aqui considerados por diferentes textos não verbais, os quais são modos que alguns povos utilizam para também se expressar, se comunicar, pois antes de escrever com letras, os homens escreveram com imagens, rituais, costumes, e deram legibilidade ao caos (não é sinônimo de desordem, já aprendemos com a física) interior e exterior, através de legisladores que eram a um só tempo profetas e criadores (Yunes, 2003: 8).

Nos três trabalhos de História que analisaram aspectos históricos da Colônia Leopoldina: dois de História Social e o de História Econômica, na devida ordem, consideramos documentos históricos com uma coleção de dados pertinentes ao entendimento do processo de formação até agora produzido sobre a Colônia Leopoldina, como um aspecto da escravidão na Bahia no período compreendido (1818-1888). Os autores fazem uma

recolha documental, relacionando as informações numa extensa lista, assim como um grande número de personalidades coloniais, mas sem uma análise mais aprofundada, apenas como registro e coleta de dados. Os trabalhos têm seus lugares na história contada na perspectiva dos que dominaram o período. No entanto, sentimos falta não só da cultura simbólica, documentada, como também de uma sinalização acerca dessa ausência a fim de poder construir uma crítica sobre os interesses que levaram historiadores, intelectuais de modo geral e sociedades a negar tais fatos históricos.

A construção de uma crítica bem fundamentada sobre a realidade contada por meio dos documentos possibilitaria aos possíveis leitores desses, indagar sobre essas ausências, silenciamento e negativas da expressão cultural simbólica, bem como da negligência histórica cometida aos povos e comportamentos étnico-africanos ao longo dos tempos coloniais, que tristemente se prolongaram adentrando nesses tempos do pós-colonial.

A análise que intentamos compreender Helvécia como um contexto social originado nas relações de mestiçagens e marcado pela escravidão. Afora um registro descritivo, estamos preocupados em dar corpo a um trabalho intelectual que possa provocar reflexões sobre a condição subalterna em que vive a comunidade, a partir do conceito ampliado em Gramsci, como forma de reconhecimento da realidade estudada rumo à descolonialização das histórias contadas, as quais negligenciaram as culturas, as brincadeiras, os sentimentos.

Dessa maneira, intentamos ainda, a partir de narrativas de dançantes, foliões e moradores, assim como de imagens do contexto, apresentar Helvécia, uma comunidade negra – formada por ex-trabalhadores libertos pela Lei de 1888, a Lei Áurea. O contexto da comunidade – suas relações, o plantio de eucaliptos, a religiosidade e os meios de sobrevivência dos moradores serão registrados para compor o quadro memorialístico, cultural e histórico que pretendemos, sem perder de vista o imaginário que os mesmos construíram de si e de suas relações. Todas essas questões foram possíveis em virtude da análise da performance cultural da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural.

Assim, objetivamos reescrever, com base nas imagens históricas ainda presentes na memória dos moradores, seja ela individual ou coletiva, o contexto da comunidade. Para tanto, os fatos narrados, as imagens construídas, e também os seus autores terão lugar neste discurso científico, e as suas palavras, seus sentimentos e suas leituras serão tratados como de igual valor dos demais sujeitos e discursos envolvidos nesta tessitura científico-textual.

Ao reescrever a história das culturas produzidas nos contextos da Colônia Leopoldina e de Helvécia, a partir da análise desta performance como Patrimônio Cultural, não podemos prescindir da garantia desse lugar de fala autoral dos sujeitos que produzem as culturas e gestam os enfrentamentos contra as desigualdades no interior das relações colonizadas e de subalternidade, de onde emergiu o estudo.

Ao assegurar o lugar das culturas e dos seus autores, como sujeitos e produtos subalternos gerados em sociedades colonizadas nesse discurso, há a preocupação de problematizar o lugar que ocupam os sujeitos, os produtos e os seus comportamentos no discurso intelectual brasileiro, a partir da sugestão da teórica indiana Gayatri Spivak, ao afirmar “que a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos do Ocidente” (2010: 20).

Numa perspectiva histórica, sem pretender uma historiografia em função da falta de documentação existente na história oficial sobre essas culturas e os seus autores, do mesmo modo, não existem registros das produções culturais dos homens livres após a Lei Áurea. Ou seja, as ações dos africanos e seus descendentes que compuseram o quadro de trabalhadores dos processos que resultaram no que hoje é Helvécia, não aparecem em registros históricos da história oficial.

Desse modo, nossa intenção de construir um conjunto de registros que possa contar Helvécia a partir de seus próprios autores, de seus próprios sujeitos, se justifica no fato de que os poucos registros da incipiente história de Helvécia se restringem àqueles produzidos pelos colonos ou por instituições da época, que também sustentavam a permanência da escravidão. Assim, ficam restritos de maneira geral a Colônia Leopoldina sobre o empreendimento do cultivo do café, que em função de ter-se utilizado de um grande número de escravos na mão-de-obra, consequentemente desenvolveu um forte e rentável negócio no período oficial compreendido entre 1818 e 1888.

O registro que propomos procura dar conta de alguns motivos pelos quais as culturas híbridas das sociedades colonizadas e seus autores, a exemplo do grupo étnico de Helvécia, não ocupam lugares no conjunto das histórias oficiais, das artes e das culturas ditas nacionais, sejam elas local, regional, estadual ou da nação. Daí, questões se impõem:

- A ausência dessas culturas, das narrativas de seus autores e do registro deste conjunto como fatos históricos, artísticos, na historiografia ocidental, a quem interessou historicamente ou a quem interessa até os nossos dias?

- Quais os efeitos materiais, simbólicos e de poder que eles têm, ou representam nesta ausência, nesta lacuna para a história?

Com essas questões formuladas, seguiremos tendo o propósito de apresentar a Helvécia de hoje, partindo da recolha dos fragmentos ainda existentes, sem perder de vista as primeiras pedras usadas no alicerce da Colônia Leopoldina – a despeito da aptidão falsa apresentada no projeto original desta, exploração de mão-de-obra escrava, silenciamento de culturas, expropriação de direitos humanos e de sentimentos encobertos pelo termo Colônia contido no projeto original.

No estudo histórico sobre *Colonização e Escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina (1850-1888)*, Alane Fraga do Carmo não menciona a cultura simbólica (2010), e algumas questões merecem nosso comentário, pois a forma como a autora construiu seu

discurso parece corroborar o pensamento histórico da época, à medida que o africano é tomado como uma peça de trabalho e, por ironia, um patrimônio móvel-vivo, e ainda lhe ser proibido o direito à continuidade de suas etnias, uma vez que “o custo de criação do escravo até atingir a idade produtiva era alto com relação ao preço de mercado de um escravo adulto, sendo a nupcialidade entre escravos praticamente nula” (Corrêa, 2012: 15). Por ser um patrimônio vivo, tomaram a decisão de que deveria ser vigiado para poder cumprir a tarefa penosa a ele imposta, denominada de trabalho, a escravidão, mas que, para cumprir o fito econômico para o qual os povos africanos foram trazidos, o peso, a intensidade e o tempo, como fatores que envolvem o trabalho, foram rigorosamente alterados transcendendo qualquer condição minimamente humana.

O tipo de “relação” estabelecida na época colonial entre senhores e escravos, em função de suas características de dominação econômica, política e cultural, não era possível considerar como uma relação de trabalho, dada a inexistência de humanidade que deve ser inerente às relações em que os objetivos sejam mútuos. Não é possível, portanto, considerar que tenham havido relações no contexto da escravatura, se pegarmos o termo ao pé da letra para entender um relacionamento com finalidades mínimas de respeito, porque se houve relação entre os senhores e os ex-escravos, esta esteve em outro campo de significação em que compete um outro sinônimo – listagem, arrolamento, inventário, inscrição.

Nestes termos, sim, é possível encontrar uma forte ligação com a palavra e as ações desempenhadas. Os africanos e afrobrasileiros em condição de escravos eram constantemente contados, listados e descritos para que os seus senhores não perdessem as suas fisionomias e mantivessem o mínimo de controle sobre os corpos e sobre as presenças e ausências como critérios exigidos pela produção, ordem e controle do grupo; listados, sim, para que os senhores não perdessem a quantidade de peças que possuíam em seu capital; inscritos com frequência para averiguar se não houvera fuga ou desaparecimento, por se tratar de uma peça de trabalho valorativa na época, seu patrimônio. O controle era simplesmente rigoroso, inventariado sempre, para ser submetido às avaliações e consequente soma de rendimentos, em que as diferenças, lucros, perdas justificassem ou não a intensidade da preocupação. Conforme os resultados nos lucros, isso interferia nos destinos dos trabalhadores em regime de escravidão, muitas vezes. Nas palavras da autora:

entre os principais fatores que contribuíram para a profusão das rebeliões ocorridas no início do século XIX em vários municípios do interior da Bahia, estavam: o aumento do número de africanos ali desembarcados, a intensificação do trabalho dos escravos na lavoura canavieira devido ao incremento desta economia, as diversas crises de abastecimento, uma geografia favorável à formação de quilombos e a ineficiência do aparato policial. É interessante lembrar que as crises de abastecimento ocorridas na província durante as décadas de 1820 e 1830 foram um dos fatores que levaram a fugas individuais de escravos e levantes por melhores condições de vida (Carmo, 2010: 64).

O contexto aqui delineado sobre as condições dos africanos e afrobrasileiros em Colônias no interior do Estado da Bahia, ajuda-nos a entender o processo pelo qual eles passaram naquela região para garantir o que hoje têm como práticas de culturas em suas

comunidades. Pois as relações de conflitos fizeram sempre parte do cotidiano, exigindo a manutenção dos enfrentamentos como forma de garantia de suas memórias, de onde é possível capturar os estilhaços para a produção de culturas. A condição de subalternidade nos contextos de mestiçagens possibilitou gerar sujeitos silenciados, sem lugar histórico e sem direito à fala. Suas culturas, portanto, também de subalternidade, coletivamente produzidas num processo histórico de longa duração, (Braudel, 1990), prenunciam indícios de que é possível, a partir da crítica efetiva ao discurso colonial reinante ainda hoje, vislumbrar a construção de uma consciência subalterna emergente. Para isto, o olhar e a posição do intelectual não devem ser o de representar ou o de falar pelos subalternos, mas este, do lugar em que se encontra, poderá refletir “sobre o percurso colonial dum ponto de vista radicalmente diferente: através do *olhar* e da *voz* do subalterno” (Neves, 2010: 60).

Refletir sobre o percurso colonial parte do princípio de que o silêncio existente na história construída deve ser interrompido pela voz de sujeitos que estão às margens dos sistemas capitalistas. A tabela de número 3 na página 40, apresentada por Carmo<sup>22</sup> para referenciar a discrepância do número de trabalhadores na condição de escravos da Colônia Leopoldina, somava uma média de 18,5 trabalhadores escravos por proprietário, sendo estes num total de 55. Com base na média apresentada chegamos a um total de 1.018 escravos. Percebemos que havia um número bastante significativo de pessoas negras naquela região que compunha a Colônia Leopoldina; na tabela de número 4 na página 47, a autora fala sobre a população livre na Colônia, que era de 116 pessoas sem identificação de gênero e idade, apesar de ser informada a ocupação de 103 delas, e as outras 13 aparecem sinalizadas como de ocupação não identificada. Somados os dois grupos: trabalhadores em condição de escravidão, mais os categorizados por população livre, totalizam aproximadamente 1.134 (um mil, cento e trinta e quatro africanos e afrobrasileiros livres).

Os números nos levam a entender que para a população negra da Colônia Leopoldina, nos anos entre 1840 e 1850, correspondia um número maior que o total de europeus categorizados como colonos-proprietários. Estimamos que diante dos dados, mesmo acrescentados ao total de proprietários os seus familiares, a diferença aparece também discrepante (Carmo, 2010: 40-47). Os dados apresentados nos instigam a fazer alguns questionamentos que julgamos pertinentes, a fim de que entendamos o processo cultural existente hoje na comunidade de Helvécia (antiga Colônia Leopoldina), uma vez que a realidade apresentada denota que houve reações culturais, como enfrentamentos ao regime imposto, embora se encontrassem em pleno cativeiro.

---

<sup>22</sup>Fonte: APEB. Relação dos lavradores da Colônia Leopoldina, tanto nacionais quanto estrangeiros – 1840. Os dados numéricos foram transportados conforme apresentados pela autora, porém, na indicação média de escravos por lavrador de 18,5 no texto de Carmo, ao se multiplicar para apresentar o total de trabalhadores em regime de escravidão nas fazendas, mais os extrabalhadores na condição de liberdade, e termos a população formada por trabalhadores e extrabalhadores na Colônia Leopoldina, no cômputo geral aproximamos o resultado para mais no intuito de não haver resultados fracionários de meio trabalhador.

Diante desses números, nos surpreendemos por não aparecer no texto de Carmo nenhuma sinalização a respeito dos comportamentos desses grupos de trabalhadores, mesmo estando na condição de escravidão, por se tratar de um número expressivo, no caso dos 1.134, mais a parcela também significativa de trabalhadores livres, num total de 116.

As questões iniciais que nos impõem são as seguintes:

- Não havia nenhuma prática de cultura realizada por esse grupo, mesmo em condição servil – uma reza, uma cantoria, um lamento, ou mesmo um enterro?
- Não permitiam aos africanos e afrobrasileiros livres expressarem os seus sentimentos?
- Não havia sequer uma brincadeira de crianças, construída a partir dos estilhaços de memórias de seus antepassados?

Diante do vazio, do silêncio de fala e voz dos trabalhadores negros no texto e nos documentos apresentados por Carmo, podemos inferir que a história colonial e o seu discurso, representados pelos colonos da Colônia Leopoldina em suas administrações, negam o lugar de fala e de sujeitos de culturas aos ex-trabalhadores africanos e afrobrasileiros em regime de escravidão. Nestes questionamentos – além de serem como pontos em busca de esclarecimentos por entendê-los resultantes de um pensamento epistemológico materializado no processo da escravidão –, temos a intenção de que se configurem como atos investigativos da história, a fim de saber a quem interessou essa mutilação cultural, histórica e ideológica no contexto imperial e até no pós-colonial, para além da carne e da pele já marcadas.

Corrêa traz uma contribuição que nos incita a pensar nessas questões como sendo determinações políticas, econômicas e psicológicas, como o ato de proibir os trabalhadores de “viverem” as suas vidas mesmo estando em pleno exercício da escravidão, pois a proibição e o silenciamento provocados estão na raiz da ilusória diferença construída – a pele branca sobrepondo-se à pele negra epistemologicamente desde as grandes navegações.

Silenciar e proibir o direito de fala no discurso histórico ocidental são apenas resultados das inúmeras consequências aos africanos e afrobrasileiros praticadas para lhes imprimir o esquecimento, desde atitudes de infertilidade, de negativas à sexualidade, à formação de famílias e relações afetivas de maneira geral, até as tentativas religiosas cristãs de submeterem os africanos ao batismo católico nos desembarques dos portos, como registrou Roger Bastide (1974).

O texto de Bastide será usado no capítulo seguinte, o de análise, onde apresentaremos na íntegra o seu contributo. As consequências dessas atitudes se estenderam e se estendem aqui, no entanto, apenas sinalizamos algumas, pois, como diz a autora:

as elevadas taxas de mortalidade infantil e adolescente, aliadas a acentuado desequilíbrio sexual, consequência da tendência do tráfico negreiro a favorecer os homens em relação às mulheres e os adultos em relação às crianças, permitem sugerir que as taxas de crescimento natural da população escrava fossem inexpressíveis (Corrêa, 2012: 15).

Por este caminho talvez seja possível pensar sobre a inexistência de ações de culturas, praticadas pelos africanos e afrobrasileiros, na documentação elencada no trabalho de Carmo, assim como, refletir acerca do silêncio e da negação ao direito de fala, de gestos e de ritos, como sendo a regra geral que norteou a ideologia e a práxis colonial, regra muito bem aplicada historicamente e que resultou em aniquilamentos sociais, preconceitos e mutilações culturais que tiveram por base a hegemonia da cultura europeia.

Do trabalho de Lucelinda Schramm Corrêa utilizamos algumas abordagens para melhor compreender a situação de vazio e silêncio de voz e presença dos comportamentos africanos e afrobrasileiros na história da Colônia Leopoldina. Embora permaneçam o silenciamento e os mesmos vazios que existem na história construída por Carmo (em Corrêa), e ainda que não seja dispensado um esforço para entender a ausência do ator africano no discurso colonial, há, todavia, algumas dúvidas, vale dizer: os dados não aparecem inertes e simplesmente transportados; a autora estabelece um diálogo indagativo sobre os fatos históricos apresentados, a despeito de o título de sua tese: *A torturante ausência da presença* (dos imigrantes alemães) deixar evidente seu interesse intelectual.

No fragmento a seguir, a autora nos fala de alguns dados que remetem à condição de vida na Colônia, que nos convocam a refletir sobre alguns motivos pelos quais as culturas negras não aparecem nos registros, pois os negros, os próprios produtores dessas culturas, não tinham lugar, além de que costumeiramente os guardavam como peças facilmente substituíveis de trabalho:

entre razões que podem explicar as baixas taxas de reprodução dos escravos negros no Brasil, temos o relativamente baixo preço dos escravos importados, o apoio dado pela Coroa Portuguesa ao tráfico de escravos, aliado às precárias condições de vida prevalentes entre as populações escravas, onde se sobressaem a ausência de estabilidade familiar e as péssimas condições sanitárias (Corrêa, 2012: 15).

A generalidade da regra de dominação e mutilação físico-cultural, implementada por uma violenta epistemologia, como nos assegura Gayatri Spivak, ganhou corpo de tal maneira que atravessou o mundo das senzalas, posteriormente cruzou os arredores dos grandes centros – as favelas, os mocambos e bairros empobrecidos, rompeu as barreiras das classes subalternizadas e avançou em direção a universos comerciais, industriais, artísticos, educativos, científicos, e se instalou com força imperialista no centro das academias científicas – as universidades. Carvalho ressalta:

incentivados por pensamentos e práticas de unificação e de embranquecimento como atos reguladores para atingir objetivos imperiais, a diferença, o *preconceito* e a *discriminação* étnico-racial são uma realidade nas universidades brasileiras (2006: 19-24).

O início dessa proposta de exclusão étnica começou com a expansão do globo nos finais do século XV e início do XVI, ao instituir a pele negra como de qualidade inferior na constituição das sociedades, sequencialmente, e se fortificou, julgamos, a partir das ausências negativas, silenciamento de vozes e sujeitos subalternos na história e no universo discursivo ocidental, desde o momento em que o governo central, no Brasil, “incentivou a ocupação do território, tendo em vista que imensas porções do território encontra-



vam-se vazias e ao branqueamento da população, visando a diminuir a predominância dos africanos e afrobrasileiros na população da Colônia, estando tais eixos intimamente vinculados” (Corrêa, 2012: 9). A discussão, exemplificação e fundamentação do avanço discriminatório nas universidades brasileiras serão apresentadas no final deste capítulo.

A análise que recai sobre a forma de tratamento que Carmo dispensou aos dados – transcrição –, sem ao menos marcar a sua posição diante do desregramento da história colonial em sua prática imperialista sobre os subalternizados, é a de que o silêncio da voz subalterna e a inexistência de histórias que registrem a força de trabalho e as culturas simbólicas dos grupos étnicos no Brasil, não podem ser também silenciados e negados pelo discurso intelectual. Se assim as análises procederem, estaremos autorizando o silenciamento quando podemos, na condição e posição de intelectuais – política, econômica, ética e epistemologicamente – alterar o curso histórico e cultural instituído.

Carmo, embora não invalide a função histórica de seus dados, pois ao transportá-los de arquivos para um documento científico nos pareceu torná-los mais acessíveis ao grande público, ao menos para o público leitor. Produziu uma análise que ratifica o olhar sobre os fatos históricos na visão da hegemonia imperial. Porém, justamente por ser este documento imbuído de uma força política, ideológica, científica e, por isso, epistemológica, o espaço proporciona sinalizar o silêncio, a regra impositiva de negação e indiferença acometida sobre o trabalho, os comportamentos culturais performativos dos povos africanos e afrobrasileiros que contribuíram na formação da sociedade brasileira.

E igualmente, possibilita-nos estabelecer narrativas em comum com os sujeitos, reconstruir documentos, reescrever a história justamente partindo dos vazios e silêncios deixados. Tentar encobrir as mentiras ditas sobre os colonizados e, por isto, não considerar os impedimentos à vida dos ex-trabalhadores em condição servil nos confins da escravidão, e desconhecer a pluralidade de culturas dos povos trazidos da África é, em suma, criar uma alegoria discursiva que não faculta a reflexão acerca da realidade pós-colonial, bem como do discurso ocidental existente, pois:

o pensamento ocidental está marcado, desde sempre, por genocídios, limpezas étnicas, ideologias racistas. Uma situação ignorada, voluntariamente ou não, por muitos, que se recusam a ouvir a voz de quem aparentemente já não tem voz. Mas atenção, porque, como já Benjamin avisava, “os mortos continuam a falar” (Neves, 2010: 64).

Tanto o texto de Rogéria Lino, quanto o de Benjamin, conjugados neste aporte, fazem-nos calar a alma, pois a maneira como desenvolvemos a análise, as reflexões e interpretações sobre os fatos, às vezes nos tiram do lugar de calma que intentamos construir para o exercício da escritura sobre um ponto de vista. A força como os dados nos chegam, as luzes que muitas teorias nos trazem são o que nos coloca – como diz Rogéria Lino, ao apresentar a premissa do grupo de estudos subalternos asiáticos – em posição de “recontar a história”, pois esta parece ser uma resposta ao processo imperialista (Guha, 1982; Spivak, 1988; Spivak, 2004, 2010; Bhabha, 2005) (Lino, 2015: 77).

Neste momento, achamos por bem reiterar a condição do subalterno e ainda partir da compreensão de Rogéria Lino analisando o lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento sob as contribuições teóricas de Spivak (2010) ao dizer:

ao nomear a violência imperialista produtora do silêncio dos subalternos, esta autora discorre tanto sobre suas consequências epistêmicas quanto suas consequências sociopolíticas. No campo epistemológico, a autora discorre sobre o projeto de ciência que impede que os subalternos se autorrepresentem, em outros termos, os subalternos não angariam lugar de sujeitos no campo científico hegemônico moderno, não sendo reconhecidos como autores de um discurso que represente a própria vivência social (Lino, 2015: 80).

Esta autora, ao nos trazer a sua compreensão a partir da visão de Spivak sobre a violência imperialista que impede os subalternos de se autorrepresentarem, sinaliza para um ato de opressão colonial sobre os subalternos, em que o interesse maior é sempre o de retirar deles não só os seus direitos de fala, como também impedi-los de ser sujeitos nos enfrentamentos diários em suas relações, a partir de suas histórias, suas culturas como experiências que os fazem sujeitos sociais.

Pois são elas, culturas e narrativas, suas verdades negadas, seus desenhos rasgados e riscados como suas próprias peles. Mas para tanto lhes exige a tomada de consciência de que a violência imperialista de que fala Spivak precisa ser cotidianamente enfrentada, não somente contra os discursos externos ordenadores dos interesses coloniais ainda em evidência nas sociedades; esta violência aparece e faz morada mesmo no interior das nossas relações cotidianas, pois o jogo de interesses, fruto das contradições construídas pela história colonial, materializada pela intensificação da modernidade, se acirra também de tal maneira que os enfrentamentos não podem se arrefecer.

Em função disso, coloca-os de prontidão para interiorizar a conscientização como prática política e compromisso histórico, como especifica Paulo Freire (2001) na empreitada de poder construir outro mundo possível com outras histórias. Na tentativa de explicitar o processo pelo qual passam os sujeitos de diferentes contextos sociais, comunidades colonizadas em curso com os seus comportamentos e culturas, como únicos para a construção de seus elementos de identificação, apresentamos as palavras do professor Benedito dos Santos Quintiliano (da Educação Básica) e da professora Gilsineth Joaquim Santos Silva (pedagoga e historiadora) – ambos lecionam na comunidade de Helvécia. Seus textos tentam construir significados para o processo de reconhecimento da comunidade como remanescente quilombola. Ao fazerem reflexões e críticas sobre *como se deu o reconhecimento de Helvécia como comunidade remanescente de quilombo*, Benedito Quintiliano e Gilsineth Joaquim teceram os seguintes comentários:

Benedito: Veio um doutorando estrangeiro de nome Mártim desenvolver, pesquisar sobre Helvécia no ano de 2004. Aqui chegando, informou para algumas pessoas da comunidade que ela tinha características para ser reconhecida como remanescente de quilombo. Ajudou na elaboração do projeto, coletou assinatura de cinco pessoas mais idosas da comunidade e enviou para a Fundação Cultural Palmares. Em pouco tempo o projeto foi aprovado, pois contou com apoio de deputados estadual e federal. A partir de então passaram a informar à comunidade que ela havia sido reconhecida como quilombola e a criar associação em 2005 (Benedito Quintiliano, Rio do Sul, 18 de julho de 2015).

Gilsineth: Com o ingresso de filhos de Helvécia na universidade, leituras foram feitas a respeito da temática e se começou a fomentar a questão, palestra com um deputado federal na comunidade, aberta ao público, sobre a possibilidade de Helvécia se tornar uma comunidade remanescente de quilombo. Um grupo de mulheres se empenhou e coletou assinaturas de pessoas mais antigas da comunidade para cumprir algumas exigências e o enviamos para a Fundação Cultural Palmares. Em pouco tempo o projeto foi aprovado, mas para isso precisou contar com apoio de deputados, das esferas: estadual e federal. Em março de 2005 Helvécia foi reconhecida como Comunidade Remanescente de Quilombo. Tudo aconteceu muito rápido e a comunidade não tinha conhecimento de fato do que seria uma comunidade remanescente de quilombo, daí vieram os contrários, muitos diziam que era um retrocesso para a comunidade, que Helvécia estaria retrocedendo 50 anos na história e que não iria ter mais escola, transportes, que a lei que garante o reconhecimento iria ser acabada com um 38 (sinalizando uma arma de fogo) e muitos disseram que não aceitavam. O resultado é que até hoje existem rejeições por parte de alguns moradores que não consideram negros (Gilsineth Joaquim Santos Silva, Helvécia, 18 de julho de 2015).

Nosso entendimento sobre o conceito de subalterno perpassa também pela compreensão de Gramsci, citado por Rita Ciotta Neves ao afirmar que “os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes” (2010: 62). Para Gayatri Spivak, no texto seminal “Pode o subalterno falar?” aponta para o termo “subalterno”, não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é” (Figueiredo, 2010: 85). A abordagem da teórica indiana aponta para a reescrita da história destes a partir de suas narrativas, ou seja, tomando-as como verdade das suas próprias histórias.

Os grupos sociais pertencentes às comunidades de Helvécia estão caracterizados pelo quadro teórico apontado por Spivak, uma vez que a eles, o direito de fala, de autonomia e de escuta são cotidianamente negados, impedidos. As palavras dos professores Benedito e Gilsineth demonstram a necessidade de mediações para que os seus direitos, em uma determinada situação, tivessem sido garantidos. A necessidade da representação alheia é uma condição que os adjetiva, os mostra subalternizados. Há uma continuidade da mediação e da representação. A enunciação desses grupos na compreensão colocada não tem lugar nem audição. O subalterno, nesta perspectiva, não ocupa lugar de autoria da sua própria história, pois a diferença colonial lhe tirou o lugar de sujeito autoral à medida que lhe retirou do lugar de sujeito cultural, histórico e de identidade.

A questão maior que se impõe aos grupos sociais das comunidades de Helvécia é a construção coletiva da consciência subalterna por meio de suas práticas de culturas simbólicas, de suas narrativas de maneira geral, onde possam estar juntos: foliões, dançantes, festeiros, rezadores; professores, agricultores, comerciantes e demais moradores imbuídos também da *conscientização* que nos sugere Freire, que é a *consciência* política, histórica *permanente frente à realidade* que nos rodeia, o fluxo das relações sociais (2001: 30), as quais construímos e de dentro delas, nos sentimos, às vezes, impactados diante da avalanche de contrários, ilusoriamente sedutores. Para Gayatri Spivak, “esta operação corresponde a uma prática rigorosa de desconstrução histórica, dificultada muitas vezes pela

falta de fontes atendíveis, precisamente pela falta das vozes dum povo a quem nunca se permitiu que falasse” (Neves, 2010: 61).

Nessa direção, Walter Mignolo argumenta que a questão que se impõe é repensar as histórias a partir das margens, de narrativas e histórias que foram historicamente deixadas à deriva do processo colonial, e consequentemente continuam sendo atravessadas pela força do sistema imaginário do mundo colonial/moderno.

Nesta compreensão, tanto faz os sujeitos que se encontram agrupados em comunidades étnicas nas relações colonizadas, quanto os sujeitos pertencentes às mesmas relações, mas que se encontram em contextos periféricos de mundo, de continente, de nações, de estados ou regiões, a exemplo do bloco denominado de Terceiro Mundo diante de países do Primeiro Mundo. Podendo ser os marginalizados – sem condições de moradia, de alimentação, de saúde, de educação, consequentemente, os desempregados, assim como os assalariados e demais sujeitos de diferentes classes sociais que se encontram às margens, sejam das correntes modernas do consumo e da produção, aos que se encontram nas periferias dos discursos, das técnicas e das produções científico-epistemológicas sem lugares e sem vozes na modernidade que, infelizmente, são ainda atravessados pelos processos e interesses da colonialidade.

Estes, de maneira objetiva e subjetiva atuam nos diferentes campos e instâncias de produção, sejam estas realizadas com o esforço físico, o trabalho braçal, nas produções agrícolas, agropecuárias – campestres, artesanais e do agronegócio, às produções industriais; do mesmo modo ocorre com as produções do conhecimento. Todas essas instâncias são, em maior ou menor grau e intensidade, contextos subalternos e de subalternizados. Para Gruzinski, as relações colonizadas são contextos de mestiçagens, pois são relações geradas com o advento da conquista (2001). Já Mignolo, pensando ao contrário, diz que “não se trata de uma forma de sincretismo ou hibridismo, mas de um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento e da legitimação da diferença colonial” (2003: 35).

Ao tentar compreender o contexto no qual a Colônia Leopoldina se originou, como um empreendimento agrícola (que se utilizou de mão-de-obra escrava) e a maneira como o aglomerado de ex-trabalhadores escravos chegou aos dias de hoje, deparamos com a história da comunidade que, apesar de estar imbricada ao estudo de caso, historicamente não perpassa a linha central da investigação. Essas questões históricas, ao atravessarem a performance da dança *bate-barriga*, em meio ao contexto em que é produzida, nos tornou possível evidenciar com maior clareza algumas das características expressas no fluxo das relações sociais, nas quais a dança *bate-barriga* é produzida historicamente. É neste contexto que a dança fabricante da performance cultural atua como um fator de identificação e coesão social, que Gramsci entende por grupos subalternos. E, em diálogo com o que afirmou este autor, o texto da professora Gilsineth Joaquim Santos Silva e o de Benedito Santos Quintiliano possibilitam evidenciar as interferências sobre a comunidade por pessoas que assumiram o papel imediato de mediadores.

Cabe a nossa análise sobre a falta de lugar ocupado pelo negro no trabalho de Carmo, além do já configurado pelas leis da salvaguarda do patrimônio humano em posse dos senhores do café. A analogia ao patrimônio e a prática de salvaguarda têm lugar à medida que os africanos e afrobrasileiros, além de terem sido transformados em um objeto de “valor” para os senhores do café, ainda tiveram um aparato legal do Império para mantê-los na condição de objetos segurados por leis por longos séculos. Saber que as relações estabelecidas entre senhores e escravos recebiam do Império brasileiro todo o aparato legal é um fato público e notório, mas saber que naquelas relações o braço da violência policial foi um aliado dos senhores de escravos para que ambos, senhores e governo, fossem sempre os vencedores, é outra obviedade sem medida. Entretanto, os estudos podem ser uma chave intelectual para a saída de um lugar a outro da história, ao se colocarem a combater, como bem diz Spivak, “a violência epistemológica”.

Descrever apenas atitudes de um tempo maldito que legalizou a escravidão, ou se limitar a tecer comentários analíticos que “neutralizam” ou corroboram tais atitudes é, em síntese, negar uma parcela obscura da sociedade colonial, o que poderá retardar o processo de reescritura da história. O outro nesta história é uma invenção do capitalismo tanto quanto foi a escravidão. Construir lugar de fala em que sujeitos e culturas subalternizadas possam fazer ecoar as suas vozes é papel fundamental do discurso científico e do intelectual que se incomoda com as mazelas criadas pelos colonizadores, as quais delinearam também o modelo de ciência ocidental, do conhecimento sob o prisma da episteme violenta. É por isso, dizem os subalternos, que o nosso objetivo deve ser de “reescrever a história” do nosso País, para relatar o que foi ocultado pela historiografia oficial. Também porque muito daquele passado continua no presente, imutável (Neves, 2010: 61).

A história colonial foi objetiva em seus propósitos e não mediu esforços para assegurar não só o território conquistado, mas também garantir a autonomia e soberania da cultura europeia em detrimento das demais existentes no contexto da colonização. A implementação de meios de transporte e, sobretudo o povoamento para impedir, conforme os medos que rondavam o Império, as invasões das terras já conquistadas eram temas já em discussão nos corredores do palácio. As entradas e saídas de pessoas de regiões que se localizavam mais distantes da costa eram sempre bem-vindas ao Império, porque cada caminho aberto representava na prática o resultado das estratégias de vigilância e policiamento das fronteiras contra os possíveis invasores, pois,

(...) as Colônias deveriam se localizar em pontos distantes dos centros urbanos e pouco povoados, obedecendo a um objetivo de povoamento e defesa do território – no caso das Colônias militares –, além de desenvolverem a agricultura e não utilizarem trabalho escravo, a não ser para a derrubada das matas, o que na prática não foi respeitado por quase nenhuma delas. Essas experiências diferem em muitos aspectos do sistema de parceria implementado a partir de 1840 por setores da lavoura cafeeira. Nesse último caso houve a utilização do imigrante como força de trabalho em substituição ao escravo africano, ao mesmo tempo em que lhe foi negado o acesso à terra. Aliás, a política de restrição do acesso à terra por parte de estrangeiros foi consolidada em 1850 com a promulgação da Lei de Terras, a Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850 (Carmo, 2010: 14).

A proposição do governo imperial de se utilizar de colonos estrangeiros para ocupar o lugar de militares era aos poucos realizada na medida em que as Colônias agrícolas iam se estabelecendo no interior do Brasil, a exemplo da Colônia Leopoldina. Com tais projetos, que além de abrir espaços aos estrangeiros, como forma de construir uma sociedade branca e de bons costumes na visão colonial, o Império garantia ainda a vigilância e a aplicabilidade do projeto de expansão, incentivado pelo Decreto de 1808 de doação de terras destinadas à criação das referidas “Colônias agrícolas” (Carmo, 2010).

Entretanto, o que nos apresenta com um certo estranhamento na questão analisada por Carmo é a maneira como a autora trata a questão de impedimento sobre a utilização de escravos. Diz a autora, referindo-se aos critérios a serem atendidos na constituição de Colônias, e o exemplo dado é o caso de uma Colônia militar, que não podia utilizar mão-de-obra escrava *a não ser para a derrubada das matas*. Nesta questão em análise observamos que a utilização de escravos para a derrubada das matas, na visão de Carmo, pareceu não fazer nenhuma diferença, como se manter mão-de-obra escrava e utilizar-se da escravidão para serviços esporádicos fizesse alguma diferença para quem se encontrava na condição de escravizado...

É, pois sobre esse tipo de análise que percebemos a manutenção do silêncio, como diz Bhabha, ou a negativa ao direito de fala ao subalterno, como afiança Spivak. Ir de encontro à história colonial, na perspectiva de uma outra história a ser contada, torna para os subalternos uma das questões de urgência para que se possa efetivar, por intermédio dos intelectuais, a revitalização das contribuições que as culturas produzidas nas trincheiras da escravidão deixaram para as culturas brasileiras. Portanto, a falta de uma interpretação que confronte a história contada, a realidade numérica que salta dos dados e a realidade histórica do pós-colonial traçam um caminho alternativo a ser trilhado no intuito de quebrar o silêncio, pois como está, demonstra uma atitude de aceitação dos fatos e corrobora ainda com a história colonial que escravizou os africanos sem nenhum escrúpulo, em função da ilusória diferença construída em que a cor da pele foi o elemento emblemático.

Entendemos que os espaços abertos e autorizados aos discursos intelectuais não podem servir às ideologias políticas coloniais, ainda presentes nas relações e discursos pós-coloniais. O trabalho intelectual deve, por princípio, em função da sua autonomia, assumir um lugar de sujeito crítico e de reescritor da história que fora autorizada por este modelo de conhecimento ocidentalizado, dependente dos fatores econômicos e das histórias hegemônicas locais, regionais e mundializadas.

Apenas registrar os fatos históricos em que os africanos aparecem como peças de trabalho, vendidas e compradas a quilo e a metro, equivale a contribuir com o estado de silêncio que o discurso colonial construiu sobre a escravidão. Para Bhabha, “há uma conspiração de silêncio em torno da verdade colonial, o que quer que isso seja” (1998: 177), e parece compactuar com um discurso estabelecido e sustentado por um modelo de história que negou os pequenos fatos para compor a história colonial, e por consequência, a história da escravidão.

Obviamente, a intervenção colonial sobre os povos da América e os da África, trazidos para o exercício da escravidão, não pode ser silenciada como fizeram os discursos coloniais que tiveram acento nas ciências e no modelo de conhecimento instituído no centro da modernidade. Ainda Homi Bhabha, ao analisar a força da escrita e a força da visão de Frantz Fanon, faz o seguinte comentário:

a luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia de historicismo de tempo como um todo progressivo e ordenado. A análise da despersonalização colonial não somente aliena a ideia iluminista do “homem”, mas contesta também a transparência da realidade social como imagem pré-dada do conhecimento humano. Se a ordem do historicismo ocidental é perturbada pelo estado colonial de emergência, mais profundamente perturbada é a representação social e psíquica do sujeito humano (1998: 72).

Mudar o rumo da história na perspectiva de uma crítica colonial pressupõe ir além do ato de transportar registros históricos de um lugar a outro, pois a história colonial já cumpriu o seu papel de ocultar os fatos em que os africanos e afrobrasileiros deveriam aparecer como sujeitos coadjuvantes na formação do Brasil. Ocultou com tamanha perfeição, que não nos é possível perceber nenhum vestígio que possa sinalizar os trabalhadores em regime de trabalho escravo no contexto brasileiro em qualquer atividade de sua vida cotidiana, para além do trabalho servil. Portanto, abrir as gavetas da história e transportar os registros inertes e estanques pode significar o mesmo que negar pela segunda vez o lugar e o direito de fala aos negros na história. A esse respeito, as correntes teóricas dos estudos pós-coloniais e dos estudos subalternos propõem uma crítica ao discurso colonial a partir dos intelectuais, com vistas a uma reescrita histórica.

Do mesmo modo, o estudo linguístico de Dante Lucchesi, Alan Baxter & Ilza Ribeiro (2009) não faz nenhuma menção às culturas produzidas por seus informantes; o estudo da língua aparece, como de costume no Brasil, distanciado dos comportamentos simbólicos, como se os atos de fala não estivessem interligados às culturas e aos demais fazeres culturais. Por exemplo, dançar, rezar em rituais antecipam, como nos sugeriu Eliana Yunes, a palavra. Essas imagens servem sobremaneira para entendermos os resquícios de fala e de línguas de grupos sociais no Brasil, em nosso caso, na comunidade de Helvécia.

A discussão histórica aqui empreendida tem a pretensão de insistir no fato de que a população negra residente no projeto da Colônia Leopoldina é em número superior à documentação existente, portanto, trata especificamente de fatos que contribuem para a composição e registro de um projeto econômico-financeiro, um marco histórico de economia e política na Capitania de Porto Seguro, região sul da Província da Bahia, atualmente a região geopolítica do extremo sul do Estado. Nos registros, o negro aparece como peça do patrimônio financeiro dos colonos e em referência apenas para sustentar e quantificar o número de escravos que cada colono possuía, ou para dar informações sobre fuga, rebelião e crimes cometidos por afrobrasileiros nas relações que se estabeleceram no projeto econômico denominado Colônia Leopoldina. Nenhum outro fato fora do cam-

po de negatização do comportamento dos ex-trabalhadores em regime de escravidão é encontrado em registros.

Os documentos históricos existentes, além de fortalecer e dar voz aos colonos e à construção de suas histórias como homens empreendedores do Brasil, ainda apresentam, de maneira evidente, o negro como parte do seu patrimônio. A patrimonialização do corpo do negro se dá, desse modo, para atender aos interesses de instituições familiares e comerciais, ancoradas pelas decisões coloniais de expansão e controle territorial. A relação estabelecida entre o Brasil colonial e imperial e a sociedade desses períodos, em que o negro foi trazido para exercer o trabalho sob as prerrogativas legais da escravidão, constituiu desde a chegada dos primeiros navios negreiros as primeiras leis para salvar patrimônio, neste caso, o negro como patrimônio vivo em posse do Império, da Igreja e dos senhores.

Todo negro que desembarcou nos portos brasileiros pode ser considerado o primeiro patrimônio salvaguardado sob a insígnia da escravidão, apesar de ironicamente ser esmagada a dimensão imaterial inerente a cada “peça” patrimonializada. Em outras palavras, as culturas inerentes a cada um e a cada uma das pessoas negras, com ênfase para as culturas simbólicas, foram fortemente combatidas e impedidas as suas manifestações e práticas. Ao instituírem os negros e a sua condição como patrimônio de trabalho e financeiro, a Igreja e as instituições de um modo geral atuaram na sustentação e manutenção de leis que pudessem prolongar o processo de escravidão, o que levou o Brasil a ser o último país do Ocidente a abolir a escravatura.

Não obstante, os negros nessa condição produziram exaustivamente o aumento do Patrimônio Financeiro da Colônia e do Império, e ao deixarem de fazê-lo não obtiveram nenhum reconhecimento, pois ao deixá-los à mercê da própria sorte os intelectuais, políticos e a Igreja da época desconsideraram o trabalho realizado, as culturas, e os ex-escravos como homens-livres no conjunto da sociedade e nos processos de formação de culturas e de identificação da futura “nação”. Com isso, negaram-lhes não somente o direito à vida, à liberdade, mas mutilaram a condição de homens, mulheres e crianças como sujeitos grávidos de culturas. Neste ponto a Europa, representada pelos colonizadores, na sua condição de expansionista, de universalização, demonstrou sua enorme inaptidão para com a pluralidade étnica, mas, sobretudo para com a economia, o mercado e o consumo regidos pelas leis da oferta e da procura.

Entendemos, com Warnier, que os três pontos que nos conduzem historicamente ao labirinto da mundialização, “a fragmentação cultural da humanidade, a ‘grande transformação’ operada pelas trocas comerciais e o desenvolvimento dos meios de transportes e dos meios de comunicação estão na origem do sistema mundial moderno” (2002: 35). Podemos assegurar que a atitude pela escravatura foi um erro grosseiramente praticado se pensarmos do ponto de vista das trocas culturais inerentes à variedade de povos africanos. Trezentos anos foram precisos para entender que o trabalho escravo, apesar de ter produzido um pecúlio imensurável em toda a América, não fortaleceu seus mercados nos moldes do que pretendiam os anseios de expansão, mundialização e co-



nhecimento de novas técnicas para a dominação do mundo, expressos nos processos da conquista.

Como se não bastasse o trabalho forçado, a sociedade brasileira, por acreditar que o negro não compunha os modelos europeizados e cristãos, decidiu não só forçá-lo ao trabalho, mas também negá-lo como ser humano, ser possuidor de culturas, saberes e sentimentos, uma peça transportada sob peso e medida. Um fardo, uma quantidade ou um embrulho que não tinha a menor importância diante de qualquer outra carga para os navios negreiros, apesar de os objetivos que os moviam serem estritamente econômicos e políticos.

Desse modo, o conjunto de atitudes que compuseram cada passo da escravidão forma um painel de imagens que nos possibilita enxergar os horrores cometidos, ao mesmo tempo que nos impede de discernir entre eles – tráfico, diáspora e a aquisição –, qual tenha sido o mais cruel. Especificando, a escravidão pode ser estudada hoje para nos dar o entendimento de como a região do extremo sul da Bahia atuou neste contexto e, do mesmo modo, saber como intelectuais pensam diante de tais fatos, com vistas à contribuição que possa diminuir a suspeita de que tanto as ciências sociais quanto as ciências humanas, sustentadas por um modelo vertical de conhecimento, não dispensaram estudos sobre as culturas simbólicas historicamente.

O regime de escravidão deixou marcas, as mais profundas, na formação da sociedade brasileira, acirrando os embates entre africanos e afrobrasileiros e a elite branca escravista, a começar por “um trabalho extenuante e intensivo, uma rígida disciplina empregada muitas vezes por administradores estrangeiros, e uma diminuição razoável dos períodos de folga – eram alguns dos fatores que podiam justificar a insurgência nas senzalas leopoldinenses” (Carmo, 2010: 62-63).

A Colônia Leopoldina resulta de um projeto que tem as suas bases e princípios de fundação nos mesmos moldes em que fora instituída a colonização. Com doação de terras denominada, à época, de sesmarias, e sem nenhum critério e fiscalização que pudesse garantir ao Brasil um retorno social e político como base para instituir a expansão pretendida.

Nesses termos, a Colônia Leopoldina foi instalada às margens do Rio Peruípe, numa área pertencente à Capitania de Porto Seguro. Sua formação se deu oficialmente no ano de 1818, porém outros estudos dão-nos a entender que a chegada dos colonos europeus de origem suíça, alemã, francesa e holandesa, na região, ocorreu em outra data. Conforme os estudos de Lucelinda Schramm Corrêa, existem algumas discrepâncias documentais que merecem ser consideradas; diz a autora:

a fundação da Colônia situa-se em algum momento entre os anos de 1818 e 1819 sendo, portanto, anterior à de Nova Friburgo, instalada no Rio de Janeiro. Há divergências no tocante à data exata de sua fundação, pois pelos documentos inéditos levantados e pelos dados provenientes das fontes primárias e fontes secundárias, as datas da fundação variam entre 1816 e 1819. Von Martius diz-nos, de forma indireta, que o estabelecimento da Colônia é anterior a 1818, pois quando de sua passagem por Ilhéus relata a presença de

Peter Wey que teria sido um dos formadores da Colônia, e depois se deslocado para o Almada. Haldemann (1931), Edelweiss (1974), Carneiro (1950), Fouquet (1974) e Braz do Amaral (1923), entre outros, dão como data da fundação 1818, já Rouve (1922) fala em 1819 (2005: 87).

As divergências apontadas por Corrêa ampliam o campo de incertezas acerca da história da Colônia Leopoldina, cravada nos documentos que compõem a sua trajetória, pois nesses fatos, a história contada aparece na visão dos colonizadores, de historiadores e estudiosos, que em sua maioria sustentaram as histórias construídas. Por outro campo de análise, essas mesmas divergências confirmam as suspeitas de que outras divergências históricas existem e que por isto precisam ser estudadas e esclarecidas na perspectiva de acrescentar às histórias outros fatos, outros personagens e outras vozes; falamos dos grupos sociais, os quais compuseram os quadros de trabalhadores no regime de escravidão da Colônia ao longo dos “setenta” anos de sua existência. O período oficial da mesma está demarcado em 70 anos, porém não se sabe, de maneira documental, quando entre esses anos se iniciou a compra de escravos.

Quanto à Colônia Leopoldina, neste trabalho, a autora discorre em uma documentação histórica sobre esta, fazendo uma ampla discussão referente aos dados apresentados, relacionando-os e confrontando-os com a intenção de diluir possíveis ambiguidades na perspectiva de apontar resultados que se aproximem de certezas documentais com maior segurança; esse intento é sistematicamente perceptível.

Este trabalho, com base no capítulo histórico dedicado à *Colônia de Leopoldina*, trata precisamente do que está expresso em seu texto-resumo, o qual foi transportado *ipsis litteris*. Nesse sentido, a autora, ao fazer a sua discussão persegue o encontro e desencontro de datas, sujeitos proprietários e direitos de posse, para que se aproximem de um conjunto que possa ser considerado como as possíveis verdades históricas. Que são documentos disso, não temos dúvidas; se são verdadeiros, também não nos opomos a eles; agora, se as verdades contidas e contadas refletem a real situação vivenciada à época, é uma questão que merece ser questionada, pois em se tratando de um empreendimento que representou economicamente um lugar de destaque no cenário da Bahia, cremos que nisto a história omitiu atores sociais que foram fundantes – os que desenvolveram o trabalho servil.

Embora com muitas dúvidas sobre este processo, mesmo assim a documentação analisada é passível de uma aproximação de “verdades”, desde que estas sejam distanciadas das inúmeras incertezas que pairam sobre a documentação e as histórias coloniais. Vamos ao resumo de Lucelinda Corrêa: “O presente trabalho trata, essencialmente, de recuperar alguns aspectos da imigração e instalação de colônias alemãs na região sul da Bahia no alvorecer do século XIX, buscando o resgate de um esquecimento – A Colônia de Leopoldina (Corrêa, 2005, 108)”.

Lucelinda cumpre a sua proposta nas premissas expressas, dando um caráter de essencialidade à recuperação de aspectos da imigração e da instalação de colônias alemãs na região sul da Bahia, no bojo da tentativa de resgatar o esquecimento dispensado

aos colonos europeus na região. A autora não percebe os grupos sociais descendentes dos ex-trabalhadores em regime de escravidão da Colônia – algo que se encontra em alguma profundidade, seja de águas sujas e revoltas, seja por debaixo de destroços os mais variados possíveis.

*Resgate de um esquecimento – A Colônia Leopoldina*, com este título o artigo nos pareceu conter uma boa discussão a partir de dados coletados sobre pressupostos teórico-metodológicos acerca da memória, por considerarmos que todo esquecimento pressupõe uma lembrança que deixou de residir em determinadas memórias, sejam individuais, coletivas ou sociais. O que não ocorreu, pois ao longo do texto, Corrêa tenta dar conta dos processos que foram constituídos para a realização do projeto agrícola. Com essa finalidade, vários documentos foram coletados e analisados. Desde a data de fundação, com base na documentação analisada por esta autora, o empreendimento agrícola denominado Colônia Leopoldina transitou sobre diversas contradições. Algumas delas, visíveis através dos documentos, e outras, apesar de as mais importantes no conjunto daquele empreendimento, conforme o nosso entendimento, só aparecem se analisarmos os vazios, ausências e silêncios que permeiam toda a documentação.

Sobre a data ou a possível data de estabelecimento do projeto vejamos o que diz a autora:

cremos, entretanto, baseados numa memória da Colônia escrita pelo cônsul Tavel, da Confederação Helvética no Rio de Janeiro, que podemos afirmar com quase total certeza, que o seu estabelecimento tenha se dado em 1819, tendo em vista que ao final de 1818 foi autorizado pelo Ouvidor da comarca de Vila Viçosa o estabelecimento dos colonos, os quais solicitaram um Alvará a D. Pedro, à época regente do trono. Deste Alvará não temos cópia, mas o mesmo documento<sup>4</sup> menciona um Ofício de 25 de Junho de 1819 do Conde de Palmas ao Ouvidor de Porto Seguro, que dá a conhecer das intenções de Sua Majestade com relação aos colonos. Por sua vez, o Ouvidor, por Ofício de 15 de Julho, informa às autoridades de Viçosa, que tomem conhecimento do mesmo em 31 de Julho de 1819 (Corrêa, 2005: 88).

Por compreender que os documentos apresentados nos fornecem maiores elementos acerca do processo de fundação daquele empreendimento que implica datas, sujeitos e finalidades, dedicamos maior atenção e espaço no intuito de poder ampliar a compreensão deste processo, sobre o qual pairam imensas dúvidas no emaranhado de sua criação. A problematização nos dá a entender, além do que está documentado dentro da visão imperial da época, ideologicamente sustentado pelas análises realizadas pela estudiosa, que apesar do incentivo e da política de expansão do Brasil para a criação de colônias estrangeiras, a situação entre os colonos que receberam as sesmarias e a população local não foi amistosa. Sobre o decreto, Carmo nos diz que “as primeiras experiências de colonização com estrangeiros no Brasil datam de 1808, quando um decreto de D. João VI permitiu a doação de terras a estrangeiros que quisessem formar colônias agrícolas” (2010: 13-15).

Mesmo assim, houve questionamentos os mais variados a partir dos moradores das vilas, a exemplo das reivindicações dos moradores da Vila de Viçosa, ao tentarem

de várias formas e nas instâncias cabíveis revogar a cessão das terras efetuadas pela Corte aos colonos:

as questões apresentadas pelos moradores da Vila Viçosa à Câmara Municipal, e que alcançam a Corte no Rio de Janeiro, demonstram de forma inequívoca que não se tratava de uma “querela paroquial”, estando em jogo interesses de maior vulto. Os moradores da vila reivindicavam para si as terras da Colônia, e os argumentos empregados vão desde a apropriação indevida das melhores terras pelos colonos até insinuações sobre a sua lealdade para com a Coroa, sugerindo a formação de complôs de caráter republicano, como podemos ler em vários trechos dos documentos relativos à Colônia. Em vários documentos os colonos buscam demonstrar sua lealdade para com a Coroa, e em vários outros, de igual teor, temos exemplos das insinuações suprarreferidas (Corrêa, 2005: 103).

Nas reivindicações dos moradores pode, sim, haver outros interesses, pois ao entendermos que as terras pertencentes às capitânias já se constituíam doações sedimentadas, e por consequência sob amparo de jurisdições de suas respectivas comarcas, doar o que já havia sido doado, se não caracterizar uma usurpação, no mínimo recai num ato de ingerência do governo central sobre a Vila de Viçosa e a sua comarca. Os documentos nos sugerem esta análise, à medida que os seus argumentos contra um ato da Coroa tinham respaldo das leis que os favoreciam. É preciso que fique esclarecido, os moradores de Vila Viçosa lutaram para tornar ilegítimo o ato administrativo do governo central, ao afirmarem que aquele empreendimento agrícola estaria instalado em terras indevidas – pertencentes à Comarca – sugerindo a sua devolução.

O que fica evidente na análise empreendida é que não há a possibilidade de os moradores estarem corretos em suas reivindicações, uma vez que a defesa, com base nos próprios documentos que estavam sendo questionados, afirma que as reivindicações são infundadas. Vemos que nesta questão se estabelece um jogo de poder, em que a voz ou a hierarquia de quem a tem ocupa a centralidade deste processo. Foi a Colônia do Brasil quem doou as terras aos estrangeiros, não portugueses, não asiáticos, e não africanos, pois estes não faziam parte da escolha para compor e proliferar e embranquecer a sociedade brasileira.

Nesse jogo em que a voz de uns é a produção do silêncio de outros, cabe-nos questionar: Qual é o lugar de fala do subalterno no discurso colonial? Ante a documentação em análise, observamos o vazio construído como um fosso para suprimir o outro, considerado o inferior na trama; imaginemos um auto de defesa – documentos, advogados e juízes sobre um aglomerado de pessoas comuns; é preciso reforçar que além de comuns eram moradores de uma vila formada por maioria indígena ou de seus descendentes, os botocudos<sup>23</sup> –, no interior de uma colônia tentando se afirmar como sociedade de pele branca, proposta e interesse ideologicamente documentados e legalizados.

---

<sup>23</sup> Botocudos – índios que dominavam a região de Mata Atlântica nas margens dos rios Peruíbe, Mucuri e Doce, pertencentes à antiga capitania de Porto Seguro (atual região do extremo sul do Estado da Bahia. O rio Doce também pertenceu à mesma capitania, que atualmente é parte da

A voz subalterna não só perde o seu lugar, como é esmagada e retirada do seu lugar de fala, o seu lugar de sujeito, para garantir a voz e o discurso colonial. A intenção ao tratar desta situação de ausência de vozes, de atos e de seus sujeitos nas histórias produzidas sob a égide do poder colonial é tão somente a de tentar contribuir para a construção de uma outra história, um outro discurso sem a *violência epistemológica* que impera, autoriza e desautoriza. Ao tecer os seus comentários sobre os argumentos dos moradores da Vila de Viçosa, Corrêa diz:

o principal argumento utilizado pelos moradores da Vila é de que a Colônia estaria instalada em terras pertencentes à Comarca, e que os colonos, assim, não seriam os seus legítimos proprietários, podendo as terras, se utilizarmos um termo atual, serem desapropriadas. Em verdade, as terras doadas em sesmarias aos colonos pertenciam à Coroa, sendo, portanto, passíveis de serem doadas, como consta em peças da defesa utilizada pelos colonos, incluídas nos documentos que levantamos, e que são cópias dos Autos de Demarcação e Marcação das Terras, bem como dos Autos de Posse emitidos conforme a legislação vigente. A documentação deixa claro que, ao receberem as Sesmarias em doação, os colonos solicitaram a demarcação e marcação das mesmas, no que foram atendidos e que todo o processo seguiu fielmente as instruções normativas (2005: 103-104).

Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas (Lopes, 2003: 9).

Utilizando o estudo da performance na história, chegaríamos a dois pontos que julgamos pertinentes ao entendimento dessa cristalização do silêncio e do vazio instituídos no discurso histórico imperial, ao tempo que nos remete a pensar na performance violenta construída não só por ações físicas, mas também por simbólicas, para lembrar Bourdieu, que instituiu e manteve a negação dos sujeitos e de suas vozes nos fatos e acontecimentos históricos registrados. Cabe, entretanto, a posição que possa reescrever, revitalizar a voz que fora negada. Como diriam os estudos da performance cultural, revitalizar a performance através da restauração dos comportamentos, “comportamentos restaurados, duplamente exercidos” (Schechner, 2003: 32).

Na sequência do entendimento das divergências entre os moradores colonos da Vila de Viçosa e do empreendimento agrícola às margens do Rio Peruíbe, Corrêa diz o seguinte:

uma outra argumentação utilizada pelos moradores diz respeito à escassez de terras para cultivo e para obtenção de madeiras para lenha e para a construção de suas casas, visto as grandes áreas ocupadas pelos colonos. Esta também é impeciente, pois a maioria das terras da vila encontrava-se inculta e ocupada por matas, sendo que a baixa produtividade das suas lavouras era devida, segundo os colonos, à “apatia” dos moradores da vila, que não eram afeitos ao trabalho e, portanto, não à escassez de terras cultiváveis. Também mencionam a seu favor que quando da sua chegada, as suas terras estavam cobertas de ma-

---

região norte do Estado do Espírito Santo. Nas páginas 20 e 21, de “Além do Eucalipto. O papel do extremo sul”, Koopmans faz referência aos botocudos (1997).

tas virgens, derrubadas pelos colonos para poderem dar início às suas lavouras (2005: 104).

Em nossa análise, a insistência permanece em tentar entender a dimensão epistemológica da negativa aos subalternos, ainda mais, como se não bastasse o silenciamento e a subalternização, a história construída no topo da sua autonomia ideológica, para se defender das acusações e reivindicações dos moradores, lhes atribui o adjetivo de preguiçosos, *segundo os colonos, à “apatia” dos moradores da vila, que não eram afeitos ao trabalho*. É, portanto, este o contexto em que as culturas da Colônia Leopoldina-Helvécia tiveram os seus inícios. Não sabemos ao certo se os escravos já haviam sido adquiridos, porém, se imaginarmos que o processo de desmatamento da floresta é o trabalho de maior peso e quantidade naquele projeto, dificilmente os escravos já não os estivessem desde o início. Analisando criticamente, em toda a documentação a referência ao pequeno número de estrangeiros é acentuada, o que fortalece a suspeita de que desde o início os seus trabalhadores foram adquiridos financeiramente, na compra de africanos e afrobrasileiros.

Em síntese, no trabalho de Lucelinda Corrêa, o artigo que reelabora o capítulo de sua Tese de Doutorado pela USP em 2003, apresenta uma rica documentação histórica sobre o empreendimento agrícola denominado Colônia Leopoldina. Produziu uma lista de nomes de pessoas envolvidas na criação e fundação e tenta, a partir do cruzamento de documentos, aproximar do que ela, a autora, denominou de *quase total certeza*, a exemplo da data de fundação que, segundo a autora, existem documentos que afirmam ter sido em 1819 e outros 1818.

Mais outra questão se impõe neste momento, e merece a nossa atenção – diz respeito ao fato de este empreendimento ter-se originado na categoria de Colônia e ter-se tornado um dos empreendimentos rentáveis da região, com grande expressão no Brasil na produção de café, em um curto espaço de tempo, tendo por mão-de-obra os braços de um grande número de trabalhadores em regime de escravidão, em um período em que sucessivas leis antiescravidão surgiam no Brasil década após década. Contudo, questionamos a inexistência de fatos culturais da população de negros da Colônia porque seus grupos eram a maioria na região, e em algumas fazendas havia até mais de 100 escravos.

Difícil entender a falta de dados culturais produzidos por esses sujeitos, restando-nos concluir que as histórias contadas através dos colonos, organismos da Colônia e Império não consideraram a vida dos trabalhadores para além da função de trabalho cativo, do que resultou em negativas, indiferença, silenciamento e invisibilidade cultural, social e política. Os ex-trabalhadores em regime de escravidão da Colônia Leopoldina não passaram de peças robustas bem talhadas e esculpidas nas escolhas feitas para a finalidade imaginada e aplicada, a escravidão. Esta dimensão foi pensada com a finalidade de trabalhar forçado, sem o direito aos seus próprios sentimentos e a quaisquer elementos de identificação.

Pode parecer excessiva a relação que estabelecemos a partir das abordagens apontadas por Frantz Fanon, porém se pensarmos, acompanhando o raciocínio deste autor, que os africanos foram considerados sem alma, sem identidade, sem cultura e sem direitos ao

serem condenados pela diferença colonial, diferença, esta, construída na e pela cor da pele, no formato das narinas, das ancas, dos lábios, dos cabelos, ou pelo seu excesso de emoção que lhes custaram a acusação de inferiores.

Na tentativa de se explicar diante do seu ponto de vista sobre a cor da pele como o ponto crucial na construção da diferença instituída, o autor argumenta: “Não venho armado de verdades decisivas. Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais. Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas” (2008: 25). Na esteira de Fanon, nos faz refletir sobre vozes que ecoam do século XVIII por entre as mordanças construídas pelo discurso colonial, trabalhadores em regime de escravidão da Colônia Leopoldina, para de fato situar o nosso entendimento de que os africanos na América, do Brasil neste caso de estudo, não foram outras coisas senão peças patrimonializadas, e que para serem instituídos como tais foram despidos de suas culturas.

Neste ponto esta discussão, por mais indigesta que possa parecer a um discurso científico, torna-se inevitável se quisermos dissecar o ponto de vista que nos propusemos investigar, honrando principalmente o contexto situacional em que as culturas das quais emergiu o nosso estudo, a performance da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia, são produzidas.

Assim como da quantidade de escravos e da movimentação com os quais deu-se início ao empreendimento do café, o número de colonos europeus e alguns da elite branca brasileira também são dados que julgamos bem referenciados nos trabalhos de Alan Baxter, Luckesi, e Ilza Ribeiro; Alane Fraga do Carmo; Lucelinda Corrêa e Tadeu Caires Silva, dos quais pinçamos algumas contribuições por considerá-las possíveis reforços ao estudo de caso em questão, do ponto de vista histórico.

## 2.1 - OS PRODUTORES E AS CULTURAS - UMA PRÁTICA NA DIFERENÇA COLONIAL

*Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória “permanente” quebra, e não imediatamente, a subordinação.*

*(Antonio Gramsci).*

A Colônia Leopoldina foi um empreendimento resultante de processos administrativos desenvolvidos pela Coroa, com objetivos de atender a demandas de ordem populacional, de segurança e de produção agrícola. Com um número considerado pequeno de estrangeiros em relação aos propósitos e interesses, e com a falta de clareza sobre a estrutura e formato contratados, a ponto de terem enveredado para a aquisição de africanos e afrobrasileiros como trabalhadores escravos, sem que se desfizessem do projeto inicial: de Colônia Leopoldina. Assim iniciou-se, com o empreendimento econômico, a subalternização dos grupos de trabalhadores que mais tarde se transformaram nos moradores da comunidade de Helvécia.

A proposta de dinamização da população brasileira foi substituída pelo acirramento da subalternização de povos colonizados. E mesmo tomando esta direção político-econômica, ainda assim serviu para a ampliação territorial, abertura de estradas e caminhos fluviais, a exemplo do tráfico de barcos pelo rio Peruípe até a altura do Porto de São José.

Pelas palavras da primeira professora da comunidade de Helvécia, a Sra. Emília Cerqueira Sulz, na altura dos seus 97 anos de idade e referenciada em um de nossos artigos apresentados no V Congresso da ABRACE<sup>24</sup> em março de 2002, soubemos o seguinte:

os negros vinham da África até o Porto de Caravelas/BA e escoados através do rio Peruípe até o Porto de São José, nas imediações do povoado de Juerana, distrito de Caravelas. Devido ao excesso de passageiros e ao reduzido espaço nas canoas dos fazendeiros, reservadas a esse serviço, muitas vezes a embarcação virava e por estarem acorrentados entre si, muitos negros morriam afogados e eram lançados ao rio, evitando com isso, gastos com os funerais (Dos Santos, 2008: 1).

O texto da professora Emília Sulz revela não só a materialização da estratégia, como também a função dos meios de transportes como fortes aliados no processo de colonização e expansão do Brasil. “As ações feitas por D. João VI, através de Cartas Régias e outros instrumentos legais, tiveram por objeto ampliar o cultivo das terras marginais, tornar os rios navegáveis, promover o cultivo das áreas mais férteis, abrir estradas ligando o interior, hinterlândia<sup>25</sup>, ao litoral” (Corrêa, 2012: 8-9). O fato de essas questões já fazerem parte da pauta do Império no interesse de expansão, a implantação do projeto Leopoldina recebeu apoios e incentivos imperiais. Os colonos europeus de origem suíça, alemã e francesa fizeram parte do primeiro grupo de implantação do projeto econômico.

As justificativas proferidas para a transformação da categoria de Colônia a empreendimento agrícola de grande escala, com a utilização de mão-de-obra escrava, não teve outro objetivo a não ser as expectativas de lucro, de enriquecimento rápido, da ascensão política e econômica pretendida e que estavam na base dos interesses dos seus precursores; deliberação fundamentada pelo número de escravos negros adquiridos em uma época em que já havia fortes discussões e leis com vistas ao fim da escravidão, o que corrobora o cumprimento dos objetivos dos colonos estrangeiros e da elite branca brasileira que perfaziam o grupo de gestores do empreendimento econômico.

Nessas situações, as justificativas foram sempre as de que era preciso crescer o Brasil, inovar os modos de produção agrícola, abastecer o reino, competir com o mercado mundial e provocar a entrada de novas técnicas, estradas e transportes para interligar as províncias e criar meios de comunicação. Em outras palavras, Helvécia nasceu em meio a

---

<sup>24</sup> Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

<sup>25</sup> 1. Região ou conjunto de regiões afastadas das grandes áreas urbanas, metropolitanas; INTERIOR

2. Conjunto de terras que se situa no interior. [P.op. a litoral, nesta acp.] Fonte: <http://www.aulete.com.br>



um grande interesse de modernização da época, pois os verbos crescer, ampliar, produzir, embranquecer e multiplicar estiveram na linha de frente e compuseram os interesses dos colonos e as estratégias do imperador e de D. Leopoldina, a imperatriz, de expandir e modernizar o Brasil, com a intenção de manter cada parte do todo colonial sob os seus holofotes e dando continuidade à implementação das trocas comerciais, iniciadas no século XVI, através da produção do café, da madeira da região da Colônia, da criação de animais, bem como da aquisição de outros bens adquiridos ou produzidos.

Acresce-se à lista dos verbos de ação outros verbetes: explorar, escravizar, negar, mutilar e cercear; com este arcabouço não foi difícil gerir o trabalho enquanto prevaleceram os africanos e afrobrasileiros como o patrimônio salvaguardado pelas leis imperiais para garantir sua utilização como peças de trabalho e de valor de venda ou de troca. Nesse contexto, a criação de colônias estrangeiras serviria também para impedir que estrangeiros, não convidados, adentrassem pelo interior da Colônia. Sobre esta questão Corrêa comenta:

vários foram os decretos baixados a partir de 1823 tendo por objetivo restringir, ou pelo menos, controlar e vigiar os imigrantes europeus chegados ao Brasil. Apesar de serem os portugueses o alvo preferido, os decretos eram abrangentes, incluindo, portanto, imigrantes das mais diversas nacionalidades. Devemos, entretanto, nos lembrar que no período em pauta os imigrantes originados dos Estados germânicos e das cidades hanseáticas predominaram sobre os dos demais países, ou Estados, com exceção dos oriundos de Portugal. Nos anos 30 do século XIX, vários outros decretos, portarias, etc. foram baixados, sempre procurando dificultar e vigiar o ingresso de estrangeiros em terras brasileiras (2005: 101).

O contexto em que se originou o empreendimento agrícola da Colônia Leopoldina foi extremamente conturbado, tanto do ponto de vista econômico e político quanto do social. No campo econômico há indícios de que o projeto de Colônia foi apenas um engodo, posto que no ano de 1825, sete a oito anos depois do estabelecimento da Colônia, segundo Corrêa, Fouquet (1974) informa que “a Colônia era formada por 40 fazendas, cujos proprietários eram vinte brancos, além de alemães e suíços, também alguns franceses e belgas. Mantinham, ao todo, 2.000 escravos e plantavam principalmente café...” (2005: 93).

O equívoco do empreendimento nasceu com ele e a história colonial é cúmplice do processo como foi concebido, cúmplice dos equívocos, do silenciamento e do aniquilamento das expressões de culturas.

Na área política, o projeto deixa lacunas no que diz respeito ao direito de demarcação e posse, dando margem a vários processos judiciais. No campo social, o projeto prioriza a mão-de-obra escrava, em uma das piores condições de tratamento aos trabalhadores no regime de escravidão, em consequência do número de senhores muito inferior ao número da população negra. Bem como o seu patrimônio financeiro – terras, o café e as peças da África – os escravos –, e reprime a imaterialidade patrimonial inerente aos seus “trabalhadores”, suas músicas, danças, rezas e seus rituais.

Contudo, a modernização se materializou nesse início à medida que era possível fazer chegar ao projeto o grande número de escravos adentrando os caminhos fluviais construídos, mas, mais precisamente, o do rio Peruípe, que possibilitou transportar escravos, animais e produtos até o Porto de Sta. Luzia. O transporte foi, nessa altura, o ponto culminante da esperança do projeto agrícola. Para Jean Pierre Warnier, ao discutir a cultura em direção a um sistema mundial moderno, as tecnologias são responsáveis por dois aspectos das trocas comerciais: os transportes e as comunicações. “Os transportes definem-se como técnicas que permitem transportar pessoas e bens de um lugar a outro; as comunicações definem-se como técnicas que permitem fazer passar a informação entre as pessoas” (2002: 27).

Ressaltamos que foram esses dois elementos que atuaram entre os portugueses, e serviram de âncora para os encorajar à travessia do Atlântico. Com a descoberta e dominação das técnicas dos transportes, tornou-se tarefa logo acessível conhecer o outro lado do mundo, o “Novo Mundo”. A Europa dos finais dos séculos XV e início do XVI deve muito aos transportes, sobretudo os marítimos. A comunicação na sequência somou-se para dar a largada da corrida de abertura aos mercados e inaugurar, através das trocas, as primeiras ações de uma vida para além do local, das tradições, a modernidade.

Foi ainda com os resquícios dessas investidas que os colonos europeus, regidos pelo Decreto de Lei de 1808, atuaram como protagonistas do empreendimento agrícola. E logo em seguida, ao descumprirem o projeto original de criação da Colônia, seguiram administrando o seu patrimônio, com ênfase para o patrimônio humano, e a ostentação da sua materialidade sobrepondo-se a qualquer nuance de imaterialidade que pudesse suscitar do seu patrimônio móvel, de valor comercial e humano-escravo. Este patrimônio humano em seu poder, que embora de importância fundamental e indispensável à realização do trabalho de toda ordem, era de igual modo a garantia em grande parte do progresso da empresa – os negros.

Contraditoriamente eles eram execrados pelos seus senhores e sociedade, a ponto de não existir “nenhum” registro sobre os seus comportamentos práticos do cotidiano, ou simbólicos, que tenham praticado naquele período histórico. Ou mesmo os seus sentimentos, algo além daquilo que por obrigação servil tinham que trabalhar em jornadas subumanas para cumprir o decurso dos dias e, propositadamente, pretendiam os senhores cansar as suas carnes. Stuart B. Schwartz, em *Segredos Internos*, analisa a relação engenhos e escravos na sociedade colonial de 1550-1835 no recôncavo da Bahia; neste trabalho, o autor reconstrói as imagens que definiam o tipo e o papel dos senhores de engenho de origem europeia.

A partir dos elementos dessas imagens é possível perceber a ostentação, não só do título, mas também do que um senhor não devia fazer para ser merecedor do *status* de nobreza. Ostentar o ócio e alinhar-se dentro de um perfil idealizado, de riqueza e de dominação, era uma das muitas formas de os senhores estabelecerem as diferenças entre quem manda e quem obedece, e assim, poderiam mostrar de fato quem era digno de dirigir a sociedade. Schwartz fez notar que:

para os imigrantes portugueses e um punhado de espanhóis, florentinos e flamengos, a posição de senhor de engenho oferecia, naquele tempo, as vantagens simultâneas de uma atividade lucrativa e dos atributos do *status* de nobreza associados ao modo de vida senhorial: o grande proprietário, rodeado de escravos e agregados e vivendo do produto de sua própria terra (1988: 225).

Com ênfase, o título e a condição modelada pelos senhores estabeleciam a diferença entre quem trabalhava e quem não trabalhava no contexto das imposições de trabalho, em substituição a possíveis relações, pois trabalhar para o nobre da época do Brasil Colonial não podia ser em atividades que se assemelhassem à servidão dos negros. Exigir o trabalho do escravo e conceder a ele meio dia ou pouco mais de folga, era tão-somente forçar o corpo à exaustão, de maneira que o sentimento não pudesse ter lugar para se manifestar, mas, sobretudo em função das condições de trabalho e do lugar onde era geralmente executado. Ao contrário, a condição, o tipo e o lugar que um senhor ocupava para desempenhar a sua atividade de trabalho tinha a obrigação, por si só, de identificar um nobre, pois:

em certo sentido, definia-se a nobreza por aquilo que a pessoa não fazia. Dedicar-se a trabalho braçal, ser dono de loja, artesão e outras ocupações “inferiores” era para os plebeus. Os nobres deviam viver sem recorrer a tais atividades; procuravam antes os rendimentos de aluguéis e cargos públicos, e esforçavam-se por manter um padrão de vida aristocrático, o que em geral significava abrigar um grande número de agregados, parentes e criados (Schwartz, 1988: 210).

Era este o contexto da vida colonial, uma ostentação de um lugar, mesmo que simbólico para garantir a diferença construída. O tipo de trabalho definia quem era quem na sociedade colonial e demarcava os campos de atuação de maneira definitiva entre os senhores, seus familiares, e os trabalhadores em regime de escravidão. Neste sentido, é possível notar que a pele, a aparência, os gestos, como bem disse Oracy Nogueira, implicavam a constituição e manifestação dos preconceitos de *marca* e de *origem*, uma vez que era a fisionomia revestida pela pele negra que definia o tipo de trabalho, o tipo de alimentação, de moradia e as distâncias de que os ex-trabalhadores em regime de escravidão podiam dispor para viver os seus dias, bem como o seu vínculo com as etnias africanas – suas origens (2006: 291-292). Esses fatores definiram relações e demarcaram os caminhos a serem seguidos pela história colonial.

A criação da Colônia Leopoldina nos tempos da aquisição dos escravos, além de estabelecer a linha divisória entre brancos e trabalhadores escravos, manteve estes grupos nas diferentes fazendas em um isolamento que contribuiu para o que hoje é Helvécia, uma comunidade negra produtora de culturas afrobrasileiras.

A comunidade negra de Helvécia nasceu nesse contexto. Após a Abolição, e não se tem a data precisa, a oralidade também pareceu já não possuir as lembranças para dar conta dessa memória, seja individual ou coletiva. Estamos a nos referir à comunidade formada por negros após o processo de libertação, nos últimos 12 anos do século XIX, uma vez que não existem informações sobre quando chegou a notícia de que a liberdade fora instituída. O que sabemos para fundamentar a discussão, é que a data de 13 de maio

de 1888 não libertou os ex-trabalhadores da Colônia – e o Pe. Geraldo Xavier Sant’Anna<sup>26</sup>. Passados 128 anos da assinatura da Lei Áurea, pouco resta em meio à oralidade sobre como se deu o processo de libertação, o anúncio, a saída das fazendas, enfim, o que existe são estilhaços que sinalizam alguns significados.

Faustina Zacarias, ao comentar o seu sentimento de dançar a dança *bate-barriga*, nos informa sobre o sentimento que os seus pais tinham sobre o início da dança e “diziam que tava comemorando o tempo do cativêro. Porque quando foi liberto pela princesa Isabel, a alegria desses sofredores, que eles foi sofredores, nós hoje não” (19 de julho, Helvécia, 2015). O Sr. Benício Ricardo, na mesma linha de raciocínio, acrescenta um fato novo que nos levou a pensar na dignidade perdida, pois diante de todo o tempo de escravidão, com a derrota muito mais presente em seus olhos e mentes do que a vitória, em função de seus mortos, de seus sentimentos mutilados, deixar a roupa – a farda, o uniforme ou a armadura – que o senhor lhes dera para a execução da tarefa obrigatória, foi um ato de heroísmo e de indignação, sentimento que, para alguns, talvez tivera sido a sua primeira oportunidade de permitir a sua manifestação – indignar-se. Diz o Sr. Tito:

ês falava. Falô assim que foi, começô o tambô assim porque no dia que cabô negócio da povarada ir no cativêro, então eles, eles num tinha empregado pa nada, então tudo que ês fazia era po chefe lá, eles era empregado. Então o dia que cabô, então tinha o *bate-barriga*. Então as mui, as saias que ês dero dava pa trabaiaí, né, que era saia comprida, então ês cabô de, ês batia barriga, quando o tambô cabô ês tirô as saia tudo, jogô pas mulé, só sai vestido só de anágua, foi pará em casa de anágua, largô saia pra, entregô pro chefe, né? Então ês num levô nem as saia em casa, foi de anágua e dexô as saia po patrão dê lá (18 de julho, Helvécia, 2015).

Nasceu Helvécia para os negros. Sem a interferência direta dos senhores do café somou-se um século, duas décadas e oito anos completos em 13 de maio de 2016. Parafraseando as palavras do Sr. Tito, ao dizer que as mulheres deixaram as suas vestes principais onde elas estavam trabalhando, no momento em que foram informadas da assinatura da lei que as libertaram. Desse dia em diante, Helvécia chegou de fato às mãos de quem nela trabalhou toda uma vida, uma comunidade mal vestida como os seus trabalhadores e trabalhadoras, sem as suas roupas principais e, por isso, tanto eles quanto a comunidade até os nossos dias se encontram em condições de fragilidade, indefesos e de certo modo ainda perdidos em meio ao mundo cultural alheio, um mundo em que só lhes permitiram sentir raivosamente a vida, trabalhando, sofrendo e se defendendo para viver o medo permanente sobre os seus ombros e mentes, porque as peles, pareciam não mais lhes pertencer.

Metaforicamente, é possível estreitar a analogia trabalhadores-Helvécia, lembrando que as terras em seu entorno estão também marcadas por uma imensidão de árvores de eucaliptos, desordenadamente plantadas e desrespeitosamente sombreando toda a comu-

---

<sup>26</sup> Segundo Carmo (2010: 124-125), o padre abolicionista Geraldo Xavier de Santana esteve envolvido na luta pela liberdade de boa parte dos 2.000 negros escravizados na pequena Colônia.

nidade e região, sem ao menos uma negociação política ter sido feita junto à comunidade. Desprovidos de vestimentas – direito a trabalho digno, à educação e saúde... (pedimos licença para metaforizar as palavras do informante) desvestidos de suas culturas –, se pensarmos na cultura também como uma suposta pele que nos veste. Cultura como uma prática coletiva que norteia a vida em suas relações, culturas *em camadas*, como escamas nas suas infinitas e *variegadas formas*, modos, jeitos de senti-las e vivê-las, como nos sugere Clifford Geertz (1989: 28).

Helvécia é, portanto, hoje, uma comunidade negra que resultou de um projeto que não teve um bom começo político, social e culturalmente, do mesmo modo que não teve um bom final. Do seu início têm-se nas memórias: individual e coletiva, as marcas da escravidão como categoria política e econômica para resguardar e salvaguardar o seu patrimônio-humano por quase toda a sua existência documental – 1818 – 1888; do seu final têm-se as marcas da falta de comunicação entre os escravos quando da assinatura da lei da libertação, o abandono à própria sorte após a libertação e, pela negação aos negros, do direito às suas culturas.

Em 1888, em Helvécia registraram-se 2.000 pessoas negras e livres. É com esse número que a comunidade iniciou os seus primeiros passos no enfrentamento, com os ideais da colonização de forma direta e sob a sua regência, dos problemas inerentes às relações sociais, políticas, econômicas e culturais presentes no processo de colonização, e por isso, norteadoras dos comportamentos nesses contextos. Em função do fim da escravidão no Brasil, projetos como o implementado na Colônia Leopoldina perderam o seu impulso econômico e político e entraram em decadência financeira, chegando à falência. No caso específico da Colônia, pelo fato de não ter mais a mão-de-obra em regime de escravidão, o projeto não se sustentou (Lucchesi, Baxter & Ribeiro, 2009).

Os ex-trabalhadores, em sua maioria, permaneceram na comunidade e aderiram à agricultura campestre como meio de subsistência. Não se têm documentos que comprovem os motivos pelos quais muitos dos ex-trabalhadores da Colônia Leopoldina tinham algumas áreas de terra até a chegada das empresas de monocultura de eucalipto, na década de 1970. A comunidade e a região ao seu entorno apresentam uma predisposição para a cultura do gado bovino e suíno, porém a maior ênfase é dada à agricultura de subsistência. Nos dias atuais, alguns moradores ainda possuem suas glebas de terra e tiram dela o sustento.

A comunidade, por muitos anos manteve uma produção de produtos derivados da mandioca, como farinhas de vários tipos; o polvilho – o amido de mandioca; a puba – um produto da mandioca que é extraído pelo processo de apodrecimento da raiz de mandioca em água por três a cinco dias; as iguarias feitas pelos vários tipos de massa derivados da mandioca. Com esta produção, a comunidade fez-se presente em várias cidades da região, ocupando um espaço político e culturalmente bem representado nas feiras livres. Estiveram presentes nas seguintes cidades: Nanuque, Caravelas, Alcobaça, Posto da Mata e Teixeira de Freitas. Em algumas dessas cidades iam grupos de mais de 20 pequenos agricultores. Além dos produtos derivados da mandioca e das iguarias produzidas de seus

produtos, o grupo de ex-trabalhadores levava frutas, verduras, legumes, azeite de dendê – palma; víveres, pescados, e em alguns casos vendiam caças, quando não havia na região do extremo sul, legislação e consciência ambiental de maneira mais alargada. A vida de feira, além de sustentar o meio de sobrevivência, garantia ainda uma dinâmica de trabalho nas pequenas lavouras e em seus sítios, com a preparação dos produtos a serem semanalmente levados às feiras.

Compete-nos lembrar que a farinha de mandioca ocupava o lugar de moeda forte na economia dos produtores. Ressalvamos que o processo de produção foi sempre um espaço fértil para sua realização e conversas sobre as culturas simbólicas. Porque fazer cultura e viver a cultura são práticas indissociáveis entre os moradores da comunidade. Fazê-la a partir das recolhas de estilhaços de suas próprias histórias é uma prática política que foi se delineando como tal no contexto da escravidão e que se expandiu pela vida; é, na verdade, um modo sutil de descolonizar os corpos, as peles marcadas pela colonização, um jeito de resistir e enfrentar as desigualdades.

A pele é, sem dúvida, um tecido ideológico, cultural, político e econômico, pois se assim não fosse considerada, muitas tragédias, massacres e horrores não teriam acontecido, em nome e por causa da pele nos processos de ocupações, descobertas, expansão e tentativas de dominação do globo. Agrega em si um valor paradigmático imensuravelmente capaz de provocar e nortear atitudes políticas, econômicas, definidoras de destinos e transformações de vidas. Mas de que pele estamos a falar? A que insígnia pertence a pele paradigmática? A que reino, a que santidade, a que dinastia, a que universo? Diante de um quadro de coloração múltipla que devemos ao processo de evolução biológica, os humanos são os únicos entre os primatas que possuem variados tons de pele. E nas respostas às perguntas feitas, a ciência é clara ao afirmar que os pontos em que os grupos humanos se encontram no planeta, considerando distâncias e aproximações do eixo solar, são elementos definidores de cada cor de pele (Jablonski, 2012).

Entretanto, no final do século XV e início do XVI, prolongando-se por quase quatro séculos, a pele branca foi determinada política, religiosa, econômica e culturalmente “superior” às demais cores de peles existentes. Constituíram para ela um arsenal de maior grandeza – discurso, ciências, técnicas, distintivos, dogma, representações de toda ordem, personagens, soberania e reinados, os mais distantes. Foi, portanto, a partir do elemento pele conjugado à aparência física como modelo universal para as sociedades que as justificativas se sustentam para validar os acontecimentos e as histórias prolongadas – conquistas das Américas – século XVI, o holocausto durante a Segunda Guerra Mundial. A pele como *standard* para o mundo esteve no centro das justificativas, pois de posse da suposta superioridade e da força, dizimaram o que não se refletia no espelho. Nesse sentido, a fealdade e a diferença instituídas, na visão europeia, são motivos autorizados para a manifestação do preconceito e da discriminação.

Nos contextos da cor e do que resultou às sociedades que foram vítimas de processos dessa magnitude, Frantz Fanon discute os efeitos psicológicos desses acontecimentos, especificando as ocupações do continente africano e fala do casamento entre pessoas de

pele branca com pessoas de pele negra. O casamento aqui deverá ser considerado apenas como uma metáfora analítica, pois o que pretendemos é utilizar as sugestões desse autor ao abordar as contradições e conflitos provocados aos sujeitos colonizados. Àqueles que, além de serem subalternos, continuam vivendo os efeitos das ações coloniais numa contínua subalternização. No caso de estudo em Helvécia, o ponto mais evidente é o fato de esta comunidade, há mais de dois séculos de vida ainda permanecer isolada, segregada em uma região política que não lhe dispensa apoio e condições de inclusão à vida considerada de normalidade, com escolas, sistemas de saúde, de lazer, de economia e de cultura. A diferença criada e sustentada historicamente pelo modelo de ciência e conhecimento ocidental ainda persiste no modo de as sociedades regionais enxergarem.

Os símbolos construídos a partir dessa questão prática de tomada de posição sobre povos e continentes, e por serem pragmáticos, nortearam todo o conhecimento ocidental, o que em nome da modernidade se solidificou, não só a pele branca, como tipo e sujeito a serem biológica e historicamente continuados, como também a voz desses sujeitos em um discurso emblemático norteador das ciências que construíram as histórias coloniais ainda vivificadas, reproduzindo os vazios e silêncios dos colonizados e a sua continuidade no pós-colonial. "É um silêncio que transforma o triunfalismo imperial no testemunho da confusão colonial; aqueles que ouvem seu eco perdem sua memória histórica" (Bhabha, 1998: 178). Com isso se esqueceram, de modo proposital, das diferentes vozes e sujeitos que foram produzidos nos entrelugares. Na análise de Fanon, o enfoque é o mesmo que mencionamos anteriormente – revisitar os problemas provocados às mentes e aos relacionamentos, em destaque os afetivos, como base das relações diversas.

Diz Frantz Fanon, na análise de *Je suis Martiniquaise e de Nini*: "Vimos como se comporta a preta na sua relação com o branco. Com um romance de René Maran – autobiográfico ao que parece – tentemos compreender o que se passa no caso dos negros" (2008: 70). Não dedicaremos muito tempo à análise anunciada; trouxemos aqui como um aporte breve, porém significativo à discussão que tecemos sobre a cor da pele, de que foi tomada pelo europeu, como objeto ideológico e epistêmico para sustentar tanto a escravidão como os devaneios que desta se originaram, a exemplo da sexualidade e tantas outras luxúrias em que o negro foi usado como objeto de seu desejo. Com as palavras Mayotte Capécia, autora e personagem do primeiro romance: 'Gostaria de ter-me casado, mas com um branco. Só que uma mulher de cor nunca é realmente respeitável aos olhos de um branco. Mesmo se ele a ama. Eu sabia disso (2008: 54)'."

Fanon faz uma profunda análise do comportamento de Capécia desde a sua infância, perpassando pela relação que estabelece com o branco, de excessiva passividade, e com a vida social ao lado do branco que ama. Capécia, em Fanon, ao ser indagada se ele era bonito ou feio, responde: "Tudo o que sei é que tinha olhos azuis, que tinha os cabelos louros, a pele clara e que eu o amava." Observamos que o centro da questão colocada é a cor, a cor clara pragmatizando o comportamento e os sentimentos de Capécia, a ponto de ela não exigir mais nada além da brancura. Diz Fanon: "Mayotte ama

um homem do qual aceita tudo. Ele é o seu senhor. Dele ela não reclama nada, não exige nada, senão um pouco de brancura na vida” (2008: 54). No meio social, aos olhos dos pares de sangue de seu amado de olhos azuis, mesmo assim ela se sente estranha e fortemente observada como se ali não fosse o seu lugar.

Fanon tenta nos mostrar como a distinção da pele causou tantos estragos nas relações humanas em todo o planeta: “Veremos porque o amor é proibido às Mayottes Capécia de todos os países.” O autor, ao trilhar por uma análise psicológica, encontra traços na infância de Capécia que justificam o seu entendimento de que a cor da pele, especialmente, a do branco e a do negro, formam duas linhas antagônicas em um mesmo mundo e que estão em luta contínua, o que para ele é uma forma de entender um mundo numa visão maniqueísta. Continua o autor:

sou branco, quer dizer que tenho para mim a beleza e a virtude, que nunca foram negras. Eu sou da cor do dia... Sou negro, realizo uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do meu eu no centro do cosmos: o branco, por mais inteligente que seja, não poderá compreender Armstrong e os cânticos do Congo. Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra... (2008: 56).

Este trecho é parte conclusiva da análise que Fanon faz do romance de René Maran, no qual analisa a relação do homem de cor e a mulher branca. Os resultados são psicologicamente desastrosos na vida dos povos negros. O estudo de Fanon, ou mais precisamente, as análises aqui em referência, apresentam dois casos em sociedades da África negra (colonizada por franceses). No segundo caso, o autor analisa a relação de algumas famílias negras dessas sociedades que mantêm um forte interesse em educar seus filhos dentro dos pressupostos da educação dos brancos, neste caso, a França. Um jovem estudante que é levado para a França para estudar desde os seus oito anos, e que é para este fim matriculado em uma escola rural em regime interno, vive a sua reação diante do enfrentamento com a realidade a que fora submetido por seus pais. E a sua reação é manifestada no momento em que se depara com a possibilidade de ser amado e de amar uma branca. Comenta Fanon:

Jean Venerese é um preto. De origem antilhana, mora em Bordeaux há muito tempo; portanto, é um europeu. Mas ele é negro, portanto é um preto. Eis aqui o drama: ele não compreende sua raça e os brancos não o compreendem. E diz ele: “O europeu, em geral, e o francês, em particular, não satisfeitos em ignorar o preto de suas Colônias, desconhecem aquele que formaram segundo a própria imagem” (2008: 70).

O drama vivido não tem outro lugar a não ser o que fora desencadeado pela cor da pele, pois é ela que, em sendo considerada feia, monstruosa e inadequada aos que pudessem possuir almas, foi condenada à escravidão com a outorga da santidade, à época. E esta decisão sem nenhuma reserva construiu não só os subalternos em todo o planeta onde a escravidão fez-se presente, como também criou a dependência destes aos seus colonizadores. Mas nos cabe a função de romper com a história negada e preencher os seus vazios com as narrativas e vozes, sem mediações e representações aos sujeitos que detêm



direitos de fala. Porque a idealização que se pretendeu criar do subalterno já não mais tem vez nas sociedades atuais, pois num mundo que a cada instante, minutos, ocorre uma revolução cultural, não tem lugar para sustentar um arquétipo social criado pelas forças imperiais para sustentar as elites oligárquicas.

O subalterno é nada mais nada menos que uma invenção real de dependências e vazios, e com a mesma matéria-prima criaram a diferença, a pele negra, a carne negra, o sangue negro e sem alma. Fanon, em sua conversa com Mayotte Capécia, conseguiu capturar algumas preciosidades que nos ajudam a refletir sobre este feito colonial. Diz Capécia, ao ver uma cena do filme hollywoodiano *Verts pâturages*<sup>27</sup>, onde Deus e os anjos são negros, o que a chocou terrivelmente: “Como imaginar Deus com os traços de um preto? Não é assim que represento o paraíso. Mas, afinal de contas, é apenas um filme americano” (Fanon, 2008: 60). O comentário de Fanon faz referência o desapontamento de Capécia: “Em plena euforia mística, salmodiando um cântico encantador, Mayotte Capécia pensa que é um anjo que voa ‘toda rósea e branca’” (2008: 60).

As atitudes de Jean Venerese demonstram esta falta de sujeito real, de lugar concreto e de elementos de identificação a fim de que ele possa sair da encruzilhada em que o colocaram e do *entrelugar* sinalizado por Homi Bhabha, e logo ele que:

acreditou nessa cultura e começou a amar o novo mundo descoberto e conquistado, para uso próprio. Que grande erro o seu! Bastou ficar mais velho e ir servir à sua pátria no país dos seus ancestrais para que chegasse a se perguntar se não tinha sido traído por tudo que o cercava, o povo branco não o reconhecendo como um dos seus, o negro quase o renegando (Maran, Ed. Arc-en-ciel, in Fanon, 2008: 72).

O medo internalizado tem origem na dualidade colorida de seu passado, às vezes incompreendido por muitos, negado pelo conhecimento neste modelo ocidentalizado e em muitos casos confuso para os próprios sujeitos envolvidos, o negro e o branco. Este personagem se debate em seus dilemas, dos quais ele fora apenas um herdeiro, talvez desavisado da sua existência na dimensão necessária em que se originou. A negação da história, a ausência da escola como produtora de conhecimentos, a negligência histórica das ciências do homem e o medo das famílias herdeiras da ancestralidade escravizada somam-se a este conjunto de comportamentos e sentimentos atrofiados representados por esses personagens analisados por Frantz Fanon.

Fechando o parêntese desta questão, o medo, a insegurança e a ausência de sujeito real em seu corpo negro, ou em seu pensamento branco, como quiseram os seus familiares, chegaram a ponto de o rapaz desprezar o amor de uma branca, mesmo depois de ter-se consultado com um branco – como é parte do costume em algumas comunidades – para pedir o seu consentimento, o próprio irmão da branca que o amava, e tendo recebido o seu aval, ele desabafa:

---

<sup>27</sup> Les Verts pâturages - Os pastos verdes - 1964, um filme de Jean Christophe Averty, onde o Deus e os anjos são negros. *Je suis Martiniquaise*, 65.

revoltados com este humilhante ostracismo, negros e mulatos da plebe, desde que chegam à Europa só têm um pensamento: saciar a fome que têm da mulher branca. A maior parte deles e, principalmente, os de pele mais clara, chegam frequentemente ao cúmulo de renegar seu país e sua mãe, e lá se casam, menos por sentimento do que pelo desejo de dominar a europeia, apimentado por um certo prazer orgulhoso de revanche. Então eu me pergunto se o que se passa com os outros não acontece também comigo. E se, casando-me com você, que é uma europeia, não causarei a impressão de estar proclamando não apenas o meu desprezo pelas mulheres de minha raça, mas também se, atraído pelo desejo da carne branca, que nos é proibida desde que os homens brancos reinam no mundo, não estarei me esforçando confusamente em me vingar, sobre uma europeia, de tudo aquilo que seus ancestrais fizeram passar aos meus, através dos séculos (Maran, 185, in: Fanon, 2008: 73-74).

Compreendendo o processo evolutivo, mas transformando o fator biológico de defesa da espécie, o aumento de melanina, em um campo frágil que o intitulou de diferença, a Europa tomou a pele como um fator cultural, político e de poder – epistemológico. Um fator valorativo de superioridade e inferioridade que norteou todo o discurso de dominação e conquista. Ao valorar as peles humanas foi possível hierarquizá-las a partir da estampa existente e do seu colorido – branca, amarela, vermelha, preta –, cada uma cuidadosamente selecionada e classificada para assumir os seus papéis no processo de expansão do planeta a partir da ótica europeia. Cria-se ali a ilusão da diferença. Ou seja, a pele de um povo sobrepondo a espécie humana e que se propaga por toda a vida na travessia dos tempos.

Entrelaçando os mesmos fios, Fanon, concluindo a seção seguinte que analisa a obra de Mayotte Capécia e citando Claude Nordey, fala: “De modo algum minha cor deve ser percebida como uma tara. A partir do momento em que o preto aceita a clivagem imposta pelo europeu, não tem mais sossego”, pois a facilidade com que o colonizador concebeu o seu lugar entre as negras escravas e como facilmente dividiu o seu corpo entre a esposa branca e as negras com quem ele se decidia por copular foram de uma postura que feriu tanto os conceitos éticos, já tão esfacelados com a própria escravidão, e ainda definiu uma estrutura de mundo que incide ainda sobre os tempos e sujeitos pós-coloniais. Questiona Fanon nas palavras de Nordey: “Desde então, não é compreensível que tente elevar-se até o branco? Elevar-se na gama de cores às quais o branco confere uma espécie de hierarquia?” (2008: 82).

A bipolaridade das cores das peles no contexto da expansão da Europa desde o século XV e os posteriores a este até o XIX, continua na essência de quando os europeus a instituíram como – feia, sem valor, revestimento sem alma; e, mais tarde, já no contexto da escravatura e burlando os interesses que os fizeram escravizar, a consideraram sensual. Este é o elemento de contradição interna da decisão, definição ideológica, moral, ética, étnica e epistemológica da cor pelo homem branco. Foi este um entre tantos pontos que melindrou, em certa medida, a contradição que fora a escravidão instituída pela Europa. Considerar a sensualidade, apesar de ser nos moldes que conhecemos, com a mesma força e brutalidade com que escravizara, assim a sexualidade fora também exercitada, salvo raríssimos casos.

Especificando, esta hierarquização classificou e condenou não só a pele, mas todo o corpo, a alma e a cultura por ela revestidos há quase três séculos de escravidão e silêncios – os africanos na América Latina. Em nosso caso, o Brasil. E foi a pele o fator determinante para garantir a ilusória diferença (condenada a preconceitos e discriminações) e determinar o processo de mutilação, servidão e anulação das histórias e das culturas negras nas sociedades colonizadas. “À medida que um silêncio estranhamente repete o outro, o signo da identidade e da realidade encontrado na obra do Império é lentamente desfeito” (Bhabha, 1998: 178). É, portanto, nesta compreensão que incide a nossa reescrita da história das culturas produzidas por dançantes, foliões e moradores da comunidade negra de Helvécia.

Ainda para Homi Bhabha:

(...) a pele, como o significante-chave da diferença cultural e racial do estereótipo, é o mais visível dos fetiches, reconhecido como “conhecimento geral” em uma série de discursos culturais, políticos e históricos, e representa um papel público no drama racial que é encenado todos os dias nas sociedades coloniais (1998: 121).

Logo, a pele é o campo de ação e justificativas para implementar o projeto da colonização e, paradoxalmente, torna-se também o ponto frágil na relação estabelecida entre a senzala e a casa/cama grande, a partir do elemento sexual como fetiche também discutido por Bhabha ao tratar da discriminação, do estereótipo e do discurso do colonialismo. A sexualidade, ao ser acrescida no conjunto da escravidão, altera o campo de ação questionando-o, e não demora a se insurgir sobre a dualidade: ódio x amor, feiura x beleza, frigidez x sensualidade. Contudo, não impediu que esta mesma pele lhes servisse de papel a ser escrito com os mais diversos sentimentos de ódio, de repulsa, de frustrações e inseguranças. Podemos dizer que a pele negra, como nos afiança Fanon, foi o espaço escolhido por integrantes do clã senhorial para o despejo de seus ciúmes, de suas neuroses, devaneios e divertimentos.

Foi nas peles negras que o homem branco expurgou as suas mazelas, deixando as marcas dos seus próprios estigmas sociais, sexuais, infantis e familiares. Marcar a pele negra fez parte de fatos históricos nas relações coloniais que não aparecem nos registros contidos na historiografia e discursos das ciências humanas e sociais ancoradas pelo modelo de história e conhecimentos ocidentais.

Neste sentido, o estudo aqui delineado objetiva um ato de reescrita da história das culturas simbólicas dos moradores da comunidade de Helvécia a partir de suas imagens, narrativas e contextos, em diálogo com a nossa análise, interpretação e crítica para se relacionarem aos discursos teóricos acolhidos pela realidade em questão, com vistas à sistematização científica pretendida. A pele, por ter sido o ponto-chave das diferenças cultural e política construídas, foi também ela o motivo pelo qual o Brasil construiu historicamente a negação de sua própria história com clara predisposição à pluralidade étnico-racial e cultural. A negação do Brasil, como bem escreveu Joel Zito Araújo sobre o negro na telenovela brasileira, se inscreve como um texto que se opõe ao discurso dominante e

abre uma fenda para a reescrita de uma nova história do negro no universo televisivo (2000).

Sobre esta questão utilizamos, mesmo que de forma breve como exemplo e sugestão, na análise desenvolvida no capítulo seguinte, o aporte teórico deste autor por entender que consubstancia a nossa discussão epistemologicamente, em direção ao ponto de vista que defendemos. É a partir desse contexto que iremos refazer parte do discurso construído sobre as culturas e os produtores da comunidade de Helvécia. Para tanto, nos posicionamos numa condição de fronteira ao adotar como eixo central para alavancar este processo de reescrita que se pretende histórica sobre as culturas e os comportamentos dos moradores de Helvécia, o conceito de subalternidade em Gramsci, porquanto o aporte sugerido por este autor, além de estabelecer um forte diálogo com a realidade criada aos trabalhadores escravizados pelas ações políticas coloniais, ainda está em pleno vigor histórico para se relacionar com as realidades enfrentadas nas relações do pós-colonial.

Desses processos ou do enfrentamento por meio da conquista, como disse Gruzinski, originaram-se sujeitos mestiços, e conseqüentemente relações de mestiçagens, e delas “são extraídos também sujeitos, comportamentos e produtos híbridos” (Gruzinski, 2001; Canclini, 2015) em função desses processos, das condições de violência de toda ordem – massacres, dizimações, silenciamento e negativas de direitos vitais –, que Spivak denomina de subalternos. Os sujeitos, a condição por eles enfrentada para recuperar as suas histórias e garantir lugar de inclusão nas sociedades que os excluíram é contemplada pela compreensão teórica aqui expressa:

a história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desagregada e episódica. Não há dúvidas que na atividade histórica destes grupos existe a tendência à unificação, embora num plano provisório, mas esta tendência é constantemente quebrada pela iniciativa dos grupos dominantes e, por isso, pode ser demonstrada só quando o ciclo histórico estiver concluído, se ele terminar com um sucesso. Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória “permanente” quebra, e não imediatamente, a subordinação (Gramsci 2007, 2283 In Neves, 2010: 62).

Entender a história dos grupos sociais que compõem essas comunidades torna imprescindível este diálogo, pois ao apontar que a história dos grupos subalternos é desagregada e episódica, Gramsci nos leva a pensar no desagregamento das histórias de Helvécia, tomando por base narrativas orais e documentais sobre a implantação do projeto da Colônia Leopoldina, perpassando por vários outros projetos que também a atravessaram com propósitos similares – a monocultura. Neste sentido, Gramsci amplia o conceito e aumenta a possibilidade de diálogo na medida em que suas palavras encontram sentidos na realidade vivenciada, pois os anseios, tendências e expectativas são cotidianamente interrompidos pelas ações e interesses dos grupos dominantes, pois “os proprietários de escravos tinham permissão, por ser direito adquirido, de impedir o estabelecimento de laços familiares e da reprodução entre os escravos” (Corrêa, 2012: 15).

Deste ponto, informamos a eleição das teorias subalternas como sugestão teórica para o registro e a análise que intentamos sobre os grupos sociais, os quais protagonizam

o objeto em estudo – a performance da dança *bate-barriga*. Afiançamos que o diálogo com esses autores tem o propósito de melhor situá-los, como diz Homi Bhabha, no entre-lugar ou na meia-luz como campos onde se entrecruzam os enfrentamentos diários que sustentam o fazer dos subalternizados para a construção de suas narrativas e identidades coletivas, apesar de fragmentadas.

Neste fazer, há insistentemente o discurso dos dominantes sobrepondo-se às tentativas dos grupos sociais de saírem do entre-lugar e alcançarem o lugar que possa garantir a autoridade, a partir de suas culturas como narrativas e vozes autônomas. Um lugar em que os sujeitos, os seus produtos e os sentimentos vivenciados nas relações de mestiçagens, sobre as quais Gruzinski (2001) afirma que para serem vividas dependem de um *enfrentamento* permanente, podendo lhes garantir também o direito, no mínimo, do controle de suas narrativas. Nesta mesma linha de pensamento, Canclini (2015) fala que o produto produzido nesses contextos são *produtos híbridos*.

O diálogo com esses autores, na perspectiva da análise das relações em que vivem sujeitos em contextos colonizados, não só ajuda uma definição mais completa de suas práticas, situando-os na luta coletiva sob o aspecto da consciência subalterna, como afirma Spivak (2010), como também contribui para a ampliação do sentido de cultura apontado por Clifford Geertz (1989), como um contexto inserido no centro das relações em que a cultura, a política e os fatores econômicos são os determinantes.

Amplia-se o conceito defendido por Geertz no sentido de que a cultura com a qual os grupos subalternos lidam, produção, consumo e orientação para uma estética de ancestralidade, está além dos sistemas culturais ocidentais, e por isso, impregnada de elementos políticos, ou seja, os fatos que incidem na rotina das relações são, por si só, fatos políticos. Reiteramos ainda que na esteira dessa âncora teórica, ao estabelecer fortes relações com a teoria pós-colonial, consideramos as teorias de alguns autores que antecederam o grupo de teóricos posicionados no topo das discussões no cenário intelectual em que as suas teorias, suas histórias, línguas, contextos, conhecimento fazem parte de histórias que detêm a sua hegemonia local e quiçá universal. Todavia, apesar da coerência nas abordagens e conceitos que defendem, ainda deixam um vazio entre a defesa teórica que fazem e a realidade que investigamos, explicitando, no caso de realidades da América Latina e em especial no caso de realidades brasileiras, a exigência de teorias e métodos que possam melhor entender, parafraseando Eduardo Galeano, “as veias abertas de nossos fenômenos”.

Apoiamo-nos nas sugestões de Walter Mignolo, que propõe uma acareação entre os autores, a teoria e os contextos acima em referência com outros autores, com suas formas de conceber e construir o conhecimento, com teorias, línguas e contextos subalternos levados em conta em seus resultados, a exemplo de Paulo Freire, Frantz Fanon, Darcy Ribeiro, Aníbal Quijano, Rigoberta Menchú, Rivera Cusicanqui, Leopoldo Zea, José Carlos Mariátegui, entre outros. O lugar de fala desses autores, além de se desencontrar dos que falam e escrevem os discursos coloniais, em suas teorias propõem uma nova maneira de pensar sobre o mundo, os sujeitos e as histórias.

A âncora teórica e metodológica deste trabalho ganha amplitude e maiores possibilidades de ser aceita pela realidade social, constituinte do estudo de caso, de melhor cercar as análises para que não nos desviemos dos objetivos propostos e das respostas à pergunta da pesquisa, à medida que estes pressupostos possam contribuir para a transformação do fenômeno investigado em consistente e relevante conhecimento. Esse diálogo nos indica ainda um campo de análise que julgamos fecundo, do ponto de vista da aproximação de nossas reflexões com autores que dialogam de modo mais direto com a realidade de sujeitos e contextos subalternos, com os quais analisamos as suas práticas de culturas simbólicas. Com ênfase, Paulo Freire, ao construir a sua narrativa, o fez do lugar de quem se libertou da condição subalternizada em que fora colocado e alcançou a conscientização na dimensão política por ele mesmo apontada, ao fazer da sua condição e lugar de fala, uma Pedagogia capaz de provocar caminhos e possibilidades para que os oprimidos possam se libertar. Oprimidos e subalternos são dois conceitos com os quais trabalhamos, entendendo que um complementa o outro à medida que a condição subalterna nem sempre trata de sujeitos oprimidos.

Um outro ponto é que mesmo a teoria subalterna tendo alcançado o cenário intelectual em quase todo o globo, diante das dimensões geográficas em que o nosso estudo se encontra no Brasil, estabelecer o diálogo entre as duas abordagens teóricas nos possibilita construir com muito mais fôlego a reescrita a que nos propusemos, na dimensão da conscientização como postura política e histórica diante da realidade, como também a consciência subalterna coletiva emergente rumo ao direito à fala e ao lugar nas histórias e discursos pós-coloniais.

Este lugar privilegiado como sujeito do discurso intelectual, alcançado por Paulo Freire, foi garantido no confronto entre o seu jeito epistêmico de enxergar o mundo pós-colonial, diante dos discursos também epistemológicos dos dominantes construtores das histórias e dos discursos coloniais. Desse lugar, Freire consegue construir com o seu projeto político de alfabetização uma arena em que os subalternos e oprimidos possam dar início a processos coletivos com vistas à consciência e à conscientização como sujeitos capazes de ler e interpretar o mundo a partir da recolha de suas memórias, de seu cotidiano e fragmentos de seus ancestrais.

Sintetizando, o processo de conscientização em Freire relaciona-se com o que Spivak denominou de *consciência subalterna*. Esta autora, ao usar o verbete subalterno para além de um sinônimo que determina e adjetiva os oprimidos, propõe entendê-lo como um conceito que abarca todos os sujeitos e grupos sociais que fazem parte das sociedades colonizadas e que estão à margem dos projetos e processos da modernidade. A característica central desses sujeitos e grupos expressa-se na pergunta que dá título a um de seus livros: *Pode o subalterno falar?* Quer dizer, o vazio da palavra sobre a sua realidade situacional – política, econômica, cultural e social – faz do sujeito um indivíduo sem fala, impossibilitado de expressar-se diante do discurso alheio que é imposto pelo discurso dominante a si e aos seus pares na coletividade que sustenta as relações colonizadas. O subalterno, nessa visão, além de não falar de si ou sobre si mesmo como sujeito nas rela-

ções, é um ser fragmentado em função do descentramento que lhe foi provocado, o que lhe causou a perda do seu lugar, sobrando-lhe apenas o entrelugar, sem fala, sem autonomia, sem consciência subalterna e conscientização. Esses sujeitos e grupos pertencem aos que estão fora das histórias hegemônicas – eles ocupam as margens.

Freire, ao ser apontado como um dos estudiosos que antecederam os teóricos da corrente pós-colonial, por consequência o seu projeto dialoga também com os estudos subalternos, e do seu lugar de sujeito imbricado com a formação política como premissa para se construir o saber e o conhecimento a partir da sua própria realidade para atuar no mundo, propõe a alfabetização como eixo de seu projeto em que o termo conscientização aparece como a condição para que o analfabeto, ao se permitir a experiência da alfabetização política, possa construir a sua humanização, e por meio da conscientização, “assumir uma posição utópica ante o mundo, posição esta que converte o conscientizado em *fator utópico* (2001: 31)”.

Nesse sentido, reiteramos, as propostas de Freire e Spivak ganham lugar em nossa pesquisa como sugestões teóricas pertinentes por entendê-las capazes de nos aproximar da realidade estudada e contribuir na materialização do intento de reescrita da história das culturas de Helvécia. Uma história em que os produtores possam traçar as suas próprias narrativas a partir das experiências de mundo. A exemplo do símbolo da dança *bate-barriga*, a performance, que é historicamente construída pela experiência total que os homens captam no e do mundo. Para Freire, “a conscientização não está baseada sobre a consciência, de um lado, e o mundo, de outro; por outra parte, não pretende uma sedação. Ao contrário, está baseada na relação consciência-mundo” (2001: 31).

A conscientização, como eixo no método de alfabetização Paulo Freire, em que a esfera da realidade aparece como dois pontos a serem ultrapassados, a depender do estágio em que se encontra o sujeito, ou seja, este deve já ter transitado entre a consciência e a conscientização para que haja a possível transformação. “Esta tomada de consciência não é ainda a conscientização, porque esta consiste no desenvolvimento crítico da tomada de consciência” (Freire, 2001: 30). Vejamos que há um caminho a ser percorrido entre as duas esferas para que de fato possa ocorrer a transformação, assim como é necessário este mesmo trânsito entre o campo do subalterno até atingir a consciência subalterna. “A conscientização implica, pois, que ultrapassemos a esfera espontânea de apreensão da realidade, para chegarmos a uma esfera crítica na qual o homem assume uma posição epistemológica” (Freire, 2001: 30).

Tentar construir a crítica sobre o discurso colonial parte do princípio de que este é inteiramente comprometido com a ideologia do colonizador, a ponto de negar ao colonizado o lugar de sujeito na história e, conseqüentemente, o direito à fala nesse discurso construído no intuito de reverter a situação histórica, dependendo da “descolonização e da transformação da rigidez de fronteiras epistêmicas e territoriais estabelecidas e controladas pela colonialidade do poder, durante o processo de construção do sistema mundial colonial/moderno”(Spivak, 2003: 35). No entanto, a tentativa insistente e epistemológica da autora indiana de reescrever a história dos subalternos está na direção do que Paulo

Freire teorizou e efetivou na prática, nos primeiros anos de 1960 no Brasil, com o método de alfabetização aplicado que desembocou no projeto central de Freire, que tem a *Pedagogia do Oprimido* como a obra que norteia todo o seu estudo.

Além da visível teoria-prática de alfabetização, Freire registrava como eixo a proposta de “conscientização (como) um compromisso histórico”, assim como depende da descolonização epistêmica e territorial apontada por Mignolo. Os homens, neste processo de apreensão, reflexão e crítica da realidade, constroem passos de lutas e de enfrentamentos que podem ser entendidos também como “inserção crítica na história, implica que os homens assumam o papel de sujeitos que fazem e refazem o mundo. Exige que os homens criem sua existência com um material que a vida lhes oferece...” (Freire, 2001: 30). A conscientização proposta é a chave para a construção coletiva na perspectiva de uma ação para a liberdade.

Os primeiros estudos subalternos têm origem com Ranajit Guha nos anos de 1980, (Neves, 2010). E como qualquer proposição nova de estudos, acrescida da temática marginal, sem voz no discurso dominante ocidental e, por consequência, na Academia foi inicialmente desacreditada. Uma proposta centrada nos sujeitos, nas histórias e nos lugares de periferias, apesar de esses lugares não serem os únicos que habitam o silêncio, o nada e o ausente das histórias oficiais. Os subalternos compõem os contextos colonizados e formam a grossa corrente dos que estão à margem.

é interessante salientar que os Estudos Subalternos, nascidos como variante especificamente indiana dos Estudos Pós-Coloniais, alargaram gradualmente a sua esfera de influência, até abrangerem, hoje em dia, os estudos sobre os “subalternos de todo o mundo”, Ocidente incluído, e nomeadamente sobre todos os grupos marginalizados pela história, como as mulheres, os exilados, os refugiados, as minorias étnicas, religiosas, linguísticas... Posição que, evidentemente, os aproxima novamente da matriz-mãe dos Estudos Pós-Coloniais e da matriz ainda mais abrangente dos Estudos Culturais, que são a origem primeira de toda a sensibilidade pós-colonial e subalterna (Neves, 2010: 60).

Em que pese a explícita repulsa gerada e manifestada no universo da Academia, os estudos subalternos ganham terreno e avançam em direção à sua consolidação nos anos subsequentes, sem perder de vista a estreita relação com a corrente pós-colonial e os estudos culturais gestados entre as décadas de 1945 e 1975, mais precisamente, seu início deu-se logo nos anos 1950, quando os estudiosos de cunho marxista fincaram suas bases. Aponto para este início por entendê-lo como a matriz embrionária dos estudos culturais, uma vez que as discussões estabelecidas por esses estudiosos, precursores, ecoaram e em, certa medida, alicerçaram iniciativas e debates dos estudos pós-coloniais e subalternos. Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson<sup>28</sup> são os pilares desses estudos que posteriormente desembocaram em outras discussões e aprofundamentos de questões

---

<sup>28</sup> Segundo Henrique Costa (2012), Richard Hoggart com *As utilizações da cultura* (1957), Raymond Williams em *Cultura e Sociedade* (1958) e E. P. Thompson, *A formação da classe operária inglesa* (1963), autores e suas respectivas obras são os precursores dos estudos culturais situados na Universidade de Birmingham, onde, em 1964, nascia o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).



que marcam o universo cultural e político após a colonização das Américas. No Brasil, os estudos de Roger Bastide têm acento neste grupo com os trabalhos *Estudos Afro-Brasileiros* (1973) e *As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo* (1974), desde a época de sua passagem e estada pelo país.

As abordagens teóricas resultantes desses estudos, conflituosos, tensos e em franco debate, somam de maneira relevante para a construção de uma grelha de sustentação para o entendimento e a compreensão do que estamos observando no fluxos das relações sociais gestadas no seio das comunidades subalternas de Helvécia e a do Rio do Sul. A insistente sedução política e cultural em todos os sentidos por parte dos gestores e consumidores da cultura dominante, em face aos sujeitos e grupos subalternos. Numa explícita tentativa de manter a subalternização que é a marca fulcral da diferença colonial.

Rita Ciotto Neves, ao discutir a perspectiva pós-colonial de Antonio Gramsci: os subalternos, inicia com uma sugestão de Benjamin que diz o seguinte:

em *Paris, capital do XIX século*, Walter Benjamin sugeria que, para chegar à essência técnica e estética da música moderna, devia-se percorrer a cidade, apanhando os resíduos urbanos, os fragmentos das suas histórias e linguagens, os sons perdidos pelas ruas, os signos não interpretados. Devia-se, a seguir, misturar tudo isso num amálgama híbrido e ainda irreconhecível até dele brotar um som novo, um ritmo diferente, um significado que não existia. Esta procura duma entidade e identidade novas, reconstruídas através dos detritos esquecidos no passado, através dum trabalho de pesquisa arqueológica e de historiografia rigorosa, mas ao mesmo tempo totalmente inovadora, poder-se-á definir como a finalidade última dos Estudos Subalternos (Benjamin, 2010: 59-60 in Neves, p. 10).

A finalidade última dos estudos subalternos, apontada por Neves, relaciona-se com o ponto de vista que vimos perseguindo ao longo de nossos estudos sobre a performance cultural da dança *bate-barriga* produzida por moradores da comunidade negra de Helvécia. Seus fios se emendam à medida que a nossa pesquisa tem se debruçado em reconstruir a história das culturas simbólicas e dos sujeitos que as produzem com os estilhaços e fragmentos de memória, história, deixados e muitas vezes perdidos nos escombros sociais.

Assim, nossa investigação se amplia ao se utilizar de aportes teóricos dos estudos subalternos como sugestão e métodos epistemológicos para a reescritura histórico-cultural, tendo por base as culturas, suas narrativas e seus autores. Com os foliões e dançantes, de posse de suas narrativas visualizamos seus lugares de fala, bem como as estratégias para conseguir, pela conscientização, como nos ensina Paulo Freire, proferir a quebra do silêncio, o preenchimento dos vazios históricos sobre as suas vidas, de maneira persistente afirmando o sim para substituir o não, o negativo e o nada em que foram situados com o advento da colonização-escravidão. Neves se pronunciou sobre o objetivo que permeou a criação do grupo de estudos subalternos na Índia, sendo que atravessamos os oceanos para tomá-los de empréstimo por entender que o nosso estudo, além de insistir na ruptura com a forma, como as culturas coloniais atravessam as relações colonizadas diariamente, nos propomos à reescritura “através do *olhar* e da *voz* do subalterno” (2010: 60).

A tese de Ricardo Tadeu Caires Silva, *Caminhos e descaminhos da Abolição. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888)*, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Paraná, com o objetivo de analisar o declínio da escravidão na província da Bahia, na segunda metade do século XIX. Tomando como ponto de partida o impacto que o fechamento do tráfico de escravos africanos para o Brasil (1850) provocou no fornecimento de mão-de-obra, bem como na política de alforrias, busca-se discutir como as autoridades provinciais, os senhores e os escravos baianos vivenciaram as transformações em curso. A novidade neste trabalho, com relação aos de Carmo e Corrêa, é que Silva, também fazendo um recorte histórico ao considerar a região do extremo sul da Bahia, inclui em sua investigação a presença dos escravos como pessoas que reagem aos acontecimentos, ao dizer em seus objetivos que se propõe a *discutir como as autoridades provinciais, os senhores e os escravos baianos vivenciaram as transformações em curso*.

O texto de Silva não chega a construir um lugar de voz para os escravos, apontando para a necessidade de um outro jeito de contar as histórias e as narrativas coloniais, mas ao menos inclui os subalternos como atores envolvidos, e por isso, com suas reações sobre os processos em que muitas vezes eram eles os principais interessados, e que em função de posições ideológicas foram sempre colocados à parte das histórias locais e do discurso oficial. Com isso, Silva nos convida a refletir sobre as políticas e os modos de pensar dominantes que impregnaram a história colonial. Desse modo, este trabalho difere dos que agem com uma certa indiferença à presença dos africanos e afrobrasileiros neste processo, porquanto os escravos são vistos como também estando envolvidos historicamente nas tramas da escravidão.

O trabalho de Silva versa sobre a escravidão em toda a Bahia de 1884 a 1888, fazendo este recorte com a Colônia Leopoldina, mas não aponta para a cultura simbólica, além de alguns indícios em alguns dos títulos e subtítulos, sobre o que não vamos nos deter, primeiro porque não fortalecem os nossos objetivos, e segundo porque embora este autor abra esta fenda em sua análise, mesmo assim os ex-trabalhadores em regime de escravidão continuam nesses trabalhos, nas mesmas condições de subalternizados. E mesmo o trabalho de Silva tendo sinalizado no sumário alguns subtítulos que nos sugeriram pensar nas possibilidades de as culturas aparecerem como conteúdos das estratégias de enfrentamento e resistência, o que não ocorreu, por exemplo: na página 127, Tráfico e resistência; na página 228, em As cores e as formas do movimento, e por último, quando findou a nossa expectativa, em O abolicionismo no extremo sul, na página 277.

Para Alfredo Bosi, uma das conquistas teóricas do marxismo foi ter descoberto que é nas práticas sociais e culturais, profundamente enraizadas no tempo e no espaço, que se formam as ideologias e as expressões simbólicas (1992: 194). Reiteramos que a nossa preocupação em fazer este trânsito sobre esses trabalhos que tratam de aspectos da história da escravidão na Bahia, e que de certa maneira o empreendimento agrícola aparece como um cenário da escravidão, a Colônia Leopoldina, foi tão somente no sentido de poder encontrar pistas sobre a existência histórica de culturas praticadas pelos ex-

trabalhadores em regime de escravidão. Teríamos então elementos para a construção de categorias de análise na investigação que empreendemos sobre a performance da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia. Categorias analíticas que pudessem nos encaminhar para além das culturas subalternizadas, contudo o que vimos nos trabalhos históricos foi a ampliação de um vazio de culturas e de comportamentos dos africanos e de afrobrasileiros.

Sobre a história da fundação do empreendimento agrícola denominado Colônia Leopoldina, a tese de Silva não nos apresenta dados novos, além dos existentes nos trabalhos de Carmo e Corrêa.

Na história construída por esses autores ainda aparece, de modo latente, uma ciência que não dá voz aos subalternizados, uma ciência em que o narrador intelectual assume o lugar de voz de quem ele julga não ter voz e se põe a falar por eles, uma ciência que esconde os subalternos e os seus comportamentos como quem se propõe a limpar a realidade das impurezas que a colonialidade nos deixou, confirmada pelo imperialismo e realimentada pela modernidade.

O conceito de subalterno em Gramsci é ampliado na medida em que há nele uma proposta de refletir e recuperar os processos que levaram os subalternos a serem subalternizados. Um exemplo claro: os processos que retiraram o direito dos africanos às suas identidades, aos seus direitos culturais e de pertença étnica; com esta expropriação não só submeteram os africanos que entraram no Brasil à subalternidade, como também os seus descendentes. Do mesmo modo, a análise se estende às sociedades colonizadas, como sustenta Serge Gruzinski. Nesse campo, a compreensão acima apontada se relaciona com o que sugere Paulo Freire, ao discutir a contradição opressores-oprimidos. Em sua superação, Freire diz que a práxis é a ação inevitável para a superação dos oprimidos, “a práxis, porém, é a reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da condição opressor-oprimidos” (Freire, 1987: 38).

O que Freire sugere é que a ação e a reflexão dos homens constituem a condição para a tomada de consciência histórica e política a fim de que possa haver a superação, o que está em conformidade com a construção da consciência subalterna como diz Spivak, em Freire: “esta superação exige a inserção crítica dos oprimidos na realidade opressora, com que, objetivando-a, simultaneamente atuam sobre ela” (1987: 38).

Sejam os que impedem os subalternos de falar, sejam os que os expropriam ou os oprimem, todos eles detêm uma episteme violenta e opressora sobre as classes subalternas: as do campo, as das periferias, as das “senzalas” ou das academias, todas estão sujeitas às mais diversas ações de subalternização. Mas o que isso tem a ver com a performance cultural da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia? Em quais fios se entrelaça a dança *bate-barriga*?

Não há outro caminho a ser trilhado para chegarmos à compreensão da dança *bate-barriga* como Patrimônio Cultural, sem antes nos enredarmos nos fios históricos que teceram o contexto em que hoje a performance desta dança é produzida. E para a realiza-

ção da sua análise é necessário provocar algumas rupturas nos estratagemas construídos: histórico, cultural, político e econômico, constituídos sob as manobras do discurso colonial. Neste trânsito, sem tomar muita distância histórica, logo perceberemos que não há caminhos, pelas vias da história colonial, que possam levar os subalternos a qualquer outro contexto que não seja o de subalternizados. As histórias locais, embora tenham sido construídas em meio a imensas figurações de subalternos, não fazem destes parte da sua hegemonia histórica local. Haja vista que a modernidade, como projeto de sociedade e de futuro, não foi, não é e nem será para atendê-los.

Assim tendo sido, as práticas culturais que hoje são produzidas por moradores da comunidade de Helvécia passam na fronteira de todas essas questões, desde as suas proibições, quando os seus autores ainda pertenciam ao patrimônio financeiro dos senhores, o modo como os fragmentos culturais foram capturados e armazenados no universo das relações colonizadas, bem como o modo de fazer, os significados para elas e delas construídos, os elementos étnicos e os sentimentos negados e historicamente recapturados em meio ao deslocamento das vidas e mortes. Estas, essenciais para a estrutura do humano, estiveram por um longo período histórico a serviço do ócio alheio.

Dessa forma, entender esse jogo pressupõe não somente abrir fendas na historiografia construída para revestir o tempo, sujeitos e comportamentos que existiram no contexto da Colônia Leopoldina-Helvécia, mas possibilitar a reconstrução de uma outra narrativa que seja singular, porém histórica a partir de suas próprias vivências, de suas próprias vozes. Entender a performance cultural da dança *bate-barriga* como cultura produzida em e por uma comunidade negra pressupõe desvestir a história de Helvécia de suas vestes coloniais – senhores e sinhás. De posse de sua nudez, outras vestes serão cerzidas com agulhas, pontos e linhas que possam juntar todas as vozes, todos os corpos, sem a exclusão do tambor.

Uma tentativa de construir o que é o contexto em que a performance da dança *bate-barriga* ocorre, a partir das experiências e do que pensam e falam os sujeitos que o construíram e o reconstroem diariamente, por meio das relações empreendidas historicamente para lhes assegurar o direito ao dia seguinte. Da mesma maneira, o sentido que a dança tem para a comunidade a ponto de fazê-la ser considerada Patrimônio Cultural da comunidade de Helvécia. Assim, o que se segue tem a intenção de não só enunciar o que são o contexto e o sentido que esta prática social têm para dançantes, foliões e moradores, como também contribuir para a construção de uma fotografia textual desse contexto, capaz de fundamentar as nossas interpretações, dando-lhes maior clareza e proximidade com o que de fato é Helvécia no emaranhado de suas contradições históricas.

Neste caminho, o intento maior é o de poder, por meio das palavras contextualizadas, situar os sujeitos que além de produzirem as relações cotidianas de trabalho, educação, moradia e alimentação, são os que também pensam, problematizam e produzem as culturas negras. Esta construção, é preciso ressaltar, não se dá ao modo do que cada um, cada uma no coletivo da comunidade acredita poder fazer; as culturas e a vida ali construídas passam pelos mesmos dilemas que viveram os seus antepassados. As mesmas nega-

tivas políticas, embora seja uma comunidade com *certidão de autorreconhecimento* de que *é remanescente das comunidades dos quilombos*, mesmo assim o isolamento político, social, econômico, ambiental e cultural ainda é a sua principal realidade.

Como dissemos, apesar de ser uma comunidade amparada pela Diretoria de Proteção ao Patrimônio Afrobrasileiro, com certidão assinada em 2 de março de 2005, no campo político, não obstante a desobrigação política que a situação de Helvécia denuncia, falta-lhe ainda a implementação das políticas garantidas pela certidão de autorreconhecimento – delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas pelos remanescentes. No campo social, grosso modo, as barreiras são visíveis na construção, na realidade situacional das condições e do diálogo com a modernidade, aprimorando a concepção dessas barreiras que se confrontam com o próprio conceito de comunidade. No campo cultural, estamos utilizando o conceito alcunhado pelo sociólogo Roger Bastide, que entre outras coisas diz que “essas sociedades africanas não estão voltadas inteiramente sobre si mesmas; estão em contato com outras sociedades e, em particular, com as sociedades dos brancos, o que faz com que os fenômenos de aculturação não sejam raros” (1974: 178).

Essa compreensão apontada por Bastide, não só se aplica no campo da cultura, especificamente nas danças, sambas, rezas e festas, como também nas práticas culturais da vida diária, na agricultura em especial, em que o que é cultivado deixou de ser a cultura do interesse, conhecimento e necessidade dos moradores e passou, na maior parte, a depender dos interesses alheios impostos pelo agronegócio, a exemplo da monocultura do eucalipto, que desde a década de 1970 é parte do contexto de Helvécia. O que equivale a indagar: tradição e modernidade coexistem? A depender do ponto de vista, sim, mas sem perdermos a consciência de que a coexistência, se assim pudermos dizer, tem as marcas deixadas pela cultura colonial, pois é a desigualdade que impera sobre as regras que estabelecem o jogo da coexistência.

Preferimos o enfrentamento sugerido por Gruzinski, como prática que se preocupa com a diminuição da desigualdade no interior das relações, em substituição ao termo adaptação, de Roger Bastide, ao afirmar que o negro em diáspora foi submetido a um duplo movimento, o que o volta para o seu passado perdido para fazê-lo reviver – e o de sua necessária adaptação a um novo meio (1974: 179). O que Bastide aponta como sendo um processo de adaptação já não o enxergamos desta maneira, visto que diante das desigualdades em que se encontram as comunidades, não há condições de adaptação, e sim de enfrentamento como regra geral na constituição mínima de direitos e de lugares, seja de vozes ou de sujeitos em diálogo com a imagem do silêncio, do vazio e do não construído por Spivak.

A comunidade de Helvécia vive sob os desígnios dos três mundos que a atravessaram – o mundo de onde a maioria africana fora arrancada, o mundo para onde foi levada, denominado Mundo Novo, e o mundo sonhado pelos que a trouxeram, o mundo moderno, este, imaginário, cultural, filosófico, político, econômico e social. É deste triângulo que emergem as culturas, os sujeitos, o pensamento e as palavras que compuseram a imagem contextual abaixo delineada. Mãe Maria, do lugar de mãe de terreiro e conhecedora

do que é uma dança que está em meio às significações ancestrais, constrói sentidos como quem tece fios a partir das próprias experiências para compor seu pensamento, ao dizer:

porque é dança africana, né? Danças africanas, é raízes e nações e natureza. Por isso que tem esse respeito. E todos aqueles que tão dançando em momento, àquela hora, aquelas entidade africanas está no meio. Elas tão no meio, elas ali do lado daquelas matérias que têm aquela força de vontade de dançar, elas sempre tá do lado das pessoas, então é por isso que as pessoas têm aquele ritmo e tem essa, essa corrente desses tambores, é por isso. Ela é uma dança nascida da raiz africana, que ela vêi dos africanos, da África, e é uma coisa protegida, que é uma coisa que Deus deixô e a pessoas têm que levar em frente. É isso aí o respeito que tem, porque ninguém dança sozinho. Pode ser um home, pode ser uma mulher, algum africano velho, ali ele tá do lado daquela pessoa àquela hora. Então a dança pra eles aquele dia é uma dança mais, é uma coisa mais feliz pra eles, é um dia que eles tão mais alegre e a matéria da pessoas fica uma matéria leve, porque eles num tá sozinho, tem aquele espírito africano que tá do lado; ô que seja uma preta velha, ô que seja um preto velho, qualquer um tá do lado (18 de junho, Helvécia, 2015).

Neste ponto, para relacionar a sua compreensão sobre os ancestrais, sobre os quais, segundo a guardiã do centro de umbanda, acompanham os dançantes em seus momentos da dança, fazem parte do mesmo grupo de mortos que Walter Benjamin afirma que *continuam a falar*. Mãe Maria, ao tecer a sua experiência como mãe de santo de um terreiro, não só permite acolher o que Benjamin teorizou, como amplia a sua teoria ao dizer que os mortos andam, se movimentam, cuidam e dançam. Os pensamentos de Walter Benjamin e de Mãe Maria estão em perfeita harmonia teórico-discursiva, (narrativa) considerando as distâncias históricas que os separam e os contextos vivenciados. A teoria sugerida por Benjamin, ao ser acolhida na experiência apontada por Mãe Maria, faz com que teoria e experiência ocupem o mesmo lugar de retroalimentação.

As palavras ditas por Walter Benjamin, que os mortos estão a falar, seriam proferidas pelos ancestrais, os quais Mãe Maria acabara de convocar em sua narrativa? Uma convocação que se estendeu e aparece nas narrativas que ouvimos de outros dançantes, professores e moradores da comunidade ao conversarem sobre a performance da dança, a comunidade, o contexto de ocorrência e os sujeitos dançantes. Numa sequência que julgamos ter sido a melhor forma de situá-los, podemos perceber que o morto, apesar de ter deixado a sua presença corporal e histórica – o seu corpo, ele continua presente. A seguir estão depoimentos de outros moradores de Helvécia:

- Cintia Henriqueta Constantino

e também é dançado quando morre a pessoa e completa um ano e a pessoa pede, né? Reza para ele um ofício, após o ofício, ah, não, eu quero o *bate-barriga*! Aí vêm as mulheres que organizam e acontece essa dança lá (30 de maio, Helvécia, 2015).

- Roseli Constantino Ricardo:

A família do morto, do finado.

- Gilsineth Joaquim Santos Silva:

Ou o morto. Não. Ou ele em vida, né?

- Regina Constantino Ricardo:

aconteceu uma história interessante em Helvécia, que ele era dançante do *bate-barriga*, dançante mesmo. Só que em determinado tempo, ele mudou de religião, passou a ser evangélico; os familiares falam que em sonho ele pediu. Ninguém sabe, se é a vontade dos familiares, ou se realmente, se em sonho, esse ex-dançante do *bate-barriga*, do samba de viola, que passou a ser evangélico, não podia dançar mais, ele pediu na reza de um ano, pra fazer esse batuque, que ele queria esse batuque na casa dele. Você vê que nem reza mais, porque passa a ser evangélico, não tem esses rituais mais de reza do sétimo dia, de seis meses, de um ano, mas a família fez. E fez. Fez esse samba de viola, esse *bate-barriga* aí, porque o morto pediu em sonho (30 de maio, Helvécia, 2015).

- Gilsineth Joaquim Santos Silva:

“Isso acontece muito aqui, viu?” (30 de maio, Helvécia, 2015)

- Regina Constantino Ricardo:

“Mesmo após a morte, a coisa continua viva ali” (30 de maio, Helvécia, 2015).

Mãe Maria continua a sua compreensão sobre a dança *bate-barriga*, construindo pontos que caracterizam, definem e fundamentam um tipo de dança que tem raízes nos sambas e danças de terreiros. Quando relaciona os pontos que ligam estas danças a uma tipologia de outras produzidas em culturas negras, ela contribui para a nossa intenção de construir um corpo teórico basilar da performance da dança *bate-barriga*. Ao mesmo tempo, assume o seu lugar de mulher imbuída da emoção – que para Fanon é negra –, e demonstra ser uma das entidades da comunidade de Helvécia que estão a serviço da preservação e salvaguarda da dança e dos elementos de significação que a constituem como Patrimônio Cultural dos moradores afrobrasileiros. Este texto e em especial todos os textos elencados numa série ou seção como melhor convier à estrutura exigida, fazem-nos pensar em que medida podemos dizer o que é ou não arte.

Utilizando uma compreensão imperialista que instituiu as sete artes, seria negar não só a infinidade de outras tantas expressões que poderiam estender a lista das sete para setenta, como também “negar a existência de artistas que se imbuíram das artes menores”, para nos valermos da expressão titular de um livro de William Morris (2003). Outra questão seria negar a própria cultura como produtora da arte, e por isso, não menos que esta, de não fazer parte ou dialogar com elementos que para os que fazem, os que produzem tem o mesmo significado. Não questionarmos aqui o caráter de coletividade, de história de longa duração que geralmente está agregada à relação com a vida em sua inteireza e em seus pedaços os mais profundos, que ligam diretamente o produzido aos seus processos de formação de gerações inteiras. E indagamos: Qual seria mesmo a dificuldade de entender essas produções significativas para tantos grupos sociais, para sociedades inteiras, muitas vezes? Seria o conceito de estética construído?

Sendo assim, passamos a entender a estética como percepção do homem sobre o mundo, com base no conceito original *Aísthesis*, mas se no campo da arte a estética é a ciência que remete ao belo ou à beleza, ela também sugere e contempla os sentimentos de beleza que brotam no sentimento dos indivíduos. E neste sentido, embora saibamos que esta dança e a sua performance, no formato apontado por Mãe Maria e demais informan-

tes da pesquisa, não sejam acolhidas pela estética como sistema canonizado pelas concepções imperialistas, que se arrastam desde os tempos de Platão e Aristóteles, como se os tempos culturais não tivessem sofrido as infinitas transformações, questionando minuto a minuto não os conceitos de arte, de obra, e consequentemente o de estética, como o conceito do próprio homem. Estamos em um mundo que almeja construir seres humanos por vias que não sejam as biológicas...

Diante disso, as artes não podem se permitir atravessar o terceiro milênio sem considerar que o sentimento que remete à estética diz respeito a todos os indivíduos, sejam eles de cor branca, ou os que estampam em suas peles os mosaicos que os diferentes holocaustos produziram sobre a humanidade – dizimações, discriminações, preconceitos e escravidão –, e que deles surgiram as multicolorações que hoje estampam sobre as humanidades. A comunidade de Helvécia é um lugar social em que residem sujeitos sobreviventes desse processo – a escravidão –, mas que mesmo assim não os impediu de continuar a pensar, a sentir e a expressar o mundo através de suas obras de arte. Geertz salienta:

“todos querem entender a arte”, escreveu Picasso, “por que não tentam entender a canção de um pássaro...? Quem tenta explicar quadros, acaba se esforçando em vão.” Ou, se isto parece demasiado *avant-garde*, podemos citar Millet, quando se opôs a que o classificassem como um saint-simonista: “Os comentários sobre meu livro *Man with a hoe* (Homem com um arco) me parecem muito estranhos, e lhe agradeço por ter-me informado sobre eles, pois isso me deu mais uma oportunidade de me maravilhar com as ideias que me atribuem. Meus críticos são pessoas de bom gosto e educação, mas não sou capaz de colocar-me no lugar deles, e como, desde que nasci, nunca vi outra coisa senão o campo, tento expressar da melhor forma possível o que vi e o que senti quando trabalhava” (2009: 142-143).

Devolvendo a continuidade narrativa à Mãe Maria, de fato, o que ela constrói é fruto de suas experiências nos seus longos anos de trabalho no Centro de Umbanda na comunidade de Helvécia; a dança é uma expressão de obediência histórico-cultural aos deuses, ao Deus:

então por isso que tem que ter aqueles tambor pra cruzar naquela hora; e por isso também que não pode se bater duas vezes, porque são eles. Eles chega, faz a chamada e bate ali e sai fora. Agora, se bater duas vez na saída, é despedida, já tá acabando. De madrugada o galo cantô o raiar do sol, todo mundo vai embora, entendeu, né? Só que os tambor busca muitas coisas, eles busca muitas coisas. Naquele momento ali que tá tocando, as pessoas têm que ter muita firmeza, porque o tambor chama bom e chama ruim. Ali é a mesma coisa da gente tá naquela festa ali, o senhor vê um tocar ali, o senhor fala: Uai, lá na casa de Dona Maria tá tocano, vamos lá? Então tem aqueles espírito bom e tem os ruim. Então pode vim o bom e pode vim o ruim. No trabalho, pelo menos, a gente tem que ter a consciência disso aí, que o tambor chama longe; ele busca longe. Então, na hora a gente tem que ter uma responsabilidade, uma doutrina pra que os ruim num apareça pra perseguir e nem perturbar ninguém. É coisas boa que chama. E também os “*cambones*” que sabe tocar, naquele momento eles têm uma maneira de tocar, na hora de parar tem que ter ciência porque uma coisa qualquer que eles errar, pode derrubar ou um filho, ou uma mãe ou um pai também, entendeu? Porque, no causo, eu sô uma mãe, tem os *Ogãs*, né, que tá ali o atabaque, se eles tocar de qualquer jeito, ali eles pode me embolar, ou pode embolar um filho, entendeu? Ou, pode chegar uma coisa negativa. Então é um respeito muito grande (18 de junho, Helvécia, 2015).



Partimos do princípio de que as palavras de Mãe Maria nos fazem pensar no imaginário, mas não porque as palavras e o pensamento a ela agregados nos afastem do real, pelo contrário, as imagens que o seu texto nos possibilita construir coloca-nos inicialmente em um campo de significação indissociável da ancestralidade. Uma ancestralidade que tem como ponto fulcral os antepassados – os mortos familiares e comunitários que permanecem vivos em meio aos que vivem. Uma ancestralidade que fala, ordena, orienta e cuida, mas principalmente que exige obediência e continuidade. Uma continuidade para além do ato de ouvir, seguir e obedecer à voz ancestral simplesmente, mas uma continuidade que não perde de vista a *conscientização* de que fala Freire para a construção diária das relações, uma continuidade que lhes exige o enfrentamento permanente no combate às desigualdades a partir da *consciência subalterna coletiva*, como sugere Spivak. Uma continuidade que não perde de vista as suas culturas como resultado das fraturas produzidas pela colonialidade, mas que no fazer cotidiano e continuado se reconstróem e se realimentam da ancestralidade que ecoa do *passado perdido* (Bastide, 1974).

Para a compreensão do que é a comunidade de Helvécia a partir do imaginário que os seus moradores construíram, utilizamos o conceito de imaginário em Glissant, citado por Mignolo, ao dizer que “‘o imaginário’ é a construção simbólica mediante a qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a si mesma” (2005: 33). No espaço-tempo da fala de Mãe Maria, suas palavras insistem em dizer quem é e a que veio, como quem quisesse deixar um ponto de partida, uma pegada ou uma sinalização para a continuidade cuidadosamente orientada, demarcada ao som do tambor que pode ser entendida como as vozes dos mortos que continuam a falar, no dizer de Walter Benjamin.

E nessa sequência demarcatória do tipo de dança que exige saber ouvir a voz do passado para estar vivo no presente, Mãe Maria abre um campo de definição da comunidade como uma comunidade negra, que mesmo tendo sofrido as consequências que a travessia do Atlântico impusera aos seus, e tendo que se dividir em vários os seus jeitos e modos de vida para garantir a sobrevivência religiosa, política, cultural e biológica, suas palavras não recuam aos enfrentamentos de permanecerem na escuta dos que passaram mais cedo e lhes ensinaram a “resistir” aos navios negreiros, aos senhores, aos infundáveis artifícios de silenciamento e mutilação de suas lembranças identitárias, dos jesuítas; da diferença instituída e o desamparo que o Império lhes construiu.

A comunidade subalterna, vista a partir de um olhar que não desconsidera as imagens construídas com base em imaginários (populares, dominantes), não é e nem pode estar distante dos problemas da modernidade, mesmo sabendo que a modernidade instituída pela colonialidade não permite aos sujeitos o acesso na inteireza de suas proposições. O discurso moderno e a modernidade como proposta de um mundo mais amplo e integrado pelas vias do comércio e do mercado se afirmaram e se afirmam no cotidiano “pela exploração e silenciamento dos escravos africanos. Foi com – e a partir do – circuito comercial do Atlântico que a escravidão se tornou sinônimo de negritude” (Mignolo, 2005: 37). A diferença colonial, portanto, é a perpetuação deste paradigma em contextos histó-

ricos, culturais, econômicos e sociais relativamente distantes de sua instituição. As grandes viagens às Américas.

Dentro desse contexto, onde a escravidão foi parte integrante de um projeto de expansão e de modernização do sistema mundial, através da mutilação e silenciamento de culturas de todo um continente, mutilação e silenciamento praticados sobre as culturas e povos transplantados na condição de escravos, o imaginário construído e que escapa das palavras de Mãe Maria, com as quais ela disse: são *danças africanas, raiz, nação e natureza*, elementos constituintes do universo ancestral e religioso de alguns povos e de algumas regiões africanas, são a base da comunidade imaginada. Não podemos perder a noção de que parte destes elementos fora gerada em relações mestiças e de hibridismos.

A constituição imaginária da comunidade por seus “criadores” e moradores, a exemplo dos que aqui enunciam, considera o espaço geográfico, a história - tempo, homem novo, homem velho e ancestral e ainda a sua localização e finalidade no mundo – Mundo Novo –, é o imaginário com o sentido que Mignolo o atribui, “um sentido geopolítico e o emprego na fundação e formação do imaginário do sistema-mundo moderno colonial” (2005: 33).

Clívia Ricardo Nascimento diz que:

as pessoas do bate-barriga não vive só da dança do bate-barriga. Tem outros afazeres. Isso aí acontece, assim, os dançantes, quando é chamado, quando tem festa, quando precisa. Já sabe que quando chamar, essa pessoa já é certa. Mas não é que elas só viva disso, vive também de outras coisas, de outros afazeres (30 de maio, Helvécia, 2015).

Roseli Constantino Ricardo tece o seguinte comentário:

eu vejo que em relação a essa nossa cultura, falta um pouco a técnica, mas não existe muito essa questão: Ah, quem vai ensinar? Já é algo que faz parte da gente. Por exemplo: quando a gente faz o bate-barriguinha lá na creche, quem toca o tambor sou eu. Ninguém me ensinou, entendeu? Eu aprendi vendo. Falta uma técnica, porque as pessoas que já fazem isso com mais frequência, claro que tem um jeito de fazer, digamos, diferente, mas ninguém me ensinou a tocar o tambor, e eu toco. É só eu pegar, eu já sei como fazer. ...Risos...Não, é. Mas é. É igual à dança, eu sei o ritmo, porque aquele ritmo, ele faz parte da minha história, e de tanto ouvir, desde criança presenciando. Então você pegou o tambor, você já sabe como fazer, entendeu? Por mais que você precise de uma técnica para aperfeiçoar. É igual à dança, se você entra na roda, automaticamente você vai conseguir dançar, entendeu? Porque faz parte realmente (30 de maio, Helvécia, 2015).

Regina Constantino Ricardo avalia:

acho que se a gente for... Porque nós já falamos sobre isso, nessa questão da liberdade. “Agora estamos livres”, como elas, as próprias dançantes falam é, que foi por isso que surgiu o bate-barriga nos terreiros; “Agora estamos livres”. Então, assim, o negro no cativo, a mãe já sabia que o filho que nascesse ali seria cativo, seria escravo, então, talvez tenha essa relação com esse bater o ventre num outro. A questão da liberdade. As duas batendo o ventre ali estão clamando por liberdade, o fruto gerado daquele ventre ali é um ser livre. Então esse bater barriga, talvez tenha essa representação também. “A expressão da liberdade”, de um ser que vai ser gerado naquele ventre ali no... Porque o bate-barriga bate o ventre uma na outra. Talvez seja isso também (30 de maio, Helvécia, 2015).

Gilsineth Joaquim Santos Silva:

representando a luta, essa liberdade, essa... Agora eu vejo que assim: com a semana Zumbi, com a... Semana Zumbi, não. Dia 20, mês de novembro, tem a iniciativa da escola, mas as mulheres, elas já se organizam junto à Igreja Católica. Se organizam e às vezes acabam aí na praça fazendo uma rodinha de dança *bate-barriga*, então, todo ano aí na praça elas batem o tambor (30 de maio, Helvécia, 2015).

Rosilene dos Santos Manoel Vieira, diz que

“fazer a missa diferente com a cultura da cidade, é muito legal” (30 de maio, Helvécia, 2015).

Regina Constantino Ricardo faz uma análise da sua estada na comunidade rural do Rio do Sul:

nessa semana que nós fomos no Rio do Sul pra mim foi muito, não sei se é, esclareceu muita coisa assim em relação ao que eu pensava sobre o *bate-barriga*, porque assim: as pessoas que fazem o *bate-barriga* aqui em Helvécia, na verdade eu acho que elas deram um tom um pouquinho diferente do que é a essência do *bate-barriga*. Lá no Rio do Sul, quando eu vi seu Anildo, daquela idade ele cantando músicas, dançando de um jeito que eu nunca vi, eu falei: Realmente, acho que a essência é essa aqui. A gente deveria partir daquilo ali mesmo. E ele cantando e “Cheia” dizendo: “Ah o *tambô* é... o *tambô* não é assim e não está melhor porque o nosso *tambozeiro* num está aqui.” Então assim, eu achei muito bonito, fiquei muito feliz, e as pessoas ali querendo dançar, fazer o *bate-barriga*, e assim, a idade das pessoas, igual à “Cheia”, a irmã dela com problemas de saúde, mas mesmo assim, querendo dançar naquele terreiro ali, naquela animação, falando dos familiares, como que os seus pais faziam, achei muito bonito a coisa lá no Rio do Sul. Aqui também, eu acho que até no intuito de tentar preservar, as pessoas tentam, sim, modificar um pouquinho, até assim, pra manter: vamos mudar um pouquinho. Pra atrair mais as pessoas, o público jovem. E é o que Roseli falou mesmo: todas as vezes que a escola se propõe a fazer um trabalho assim, o trabalho é, sabe, as pessoas comungam daquele querer ali. É muito bonito. Tanto é que a gente fala assim na escola: Gente! não deveria ser só no dia 20 de novembro, vamos fazer algo em dia diferente? Mas parece que a gente não encontra no calendário, não sei, uma data, um... Não sei. Acho que é tanta coisa ligada à aprendizagem, que parece a questão cultural que também é uma forma de aprendizagem, do saber, acaba ficando um pouquinho à mercê das coisas só pra essas datas comemorativas, não como algo permanente. Como parte mesmo integrante do currículo escolar de uma comunidade remanescente de quilombo que é a nossa (30 de maio, Helvécia, 2015).

Faustina Zacarias nos dá uma ampla explicação sobre a dança, o modo de fazer, as condições em que as práticas de culturas vivem hoje na comunidade, aponta algumas dificuldades, mas continua acreditando que é preciso fazer. Menciona algumas atitudes de inaceitabilidade a partir da sua compreensão:

eu sô nascida e criada aqui em Helvécia. Casei com Pedro Soares de Carvalho e só tenho uma filha: Deílsa Zacarias de Carvalho. E dêсна de pequena eu acompanhava meus pais. Meus avós eu nem acompanhei porque eu era muito pequena, mas meus pais eu acompanhava nessas festa tradicional de antigamente, que foi o *bate-barriga*, o samba de viola e, a nossa influência era isso. Que nem, macumba, conheci macumba através dos meus pais, meu pai era *tambozeiro*. A finada Joselita/Rita e a minha mãe era média lá e eu de pequena já cumpanhava ês nessas festas, nessas manifestações. E onde eu fui aprendendo um pouco, sobre macumba não, porque eu desisti, depois da morte deles eu não quis mais participar, e já a dança, como era uma dança tradicional, eu gostei muito e comecei fazê igualmente eles vinha fazêno antes. Que às vezes a

gente até sai fora do ritmo um pouquinho, mais imitando o que eles fazia, hoje a gente faz e tá sendo aprovado pra muitas pessoas, no bom senso. Que nem todos é, aceita e nem gosta, mais muita gente, principalmente os de fora ama a nossa brincadeira. Então, é uma coisa que aos poucos se num teve mais alguém interessado, pode até acabar, porque a gente, eu e Tuninha, qual começamos, Tiquila, começamos formar essa dança, as vezes a gente fica até acanhado de tá marcando a data definitiva de tá sempre apresentando aqui por falta de apoio. Então, as vezes eu me sinto assim, que os de fora dá mais apoio de que algumas pessoas próprias daqui de dentro. Que nem o caso que eu falei do meu tambô, que eu tô sem o tambô, no dia 19 de novembro do ano passado, a gente fizemos um arrastão e apresentamos nem só o bate-barriga, como alguma marcha que a gente dança, outras dança, e os jovens também ensaio pra dança, onde foi que eu usei o tambô, aí de frente a igreja católica e apresentamos de frente à igreja, e a missa foi campal, inclusive nós tivemos dois padres, onde o tambô ficou, alguém pegou o tambô e botou do lado de fora, aí, quando eu fui procurar o tambô pra levar pra casa, o tambô já num estava lá dentro da igreja onde nós deixamos. Aí alguém descobriu que tinha panchado o tambô e aí rasgo, né? Aí o outro, o cara vai me entregar, mais isso aí já foi uma falta de respeito com a nossa tradição, né? Mas pra que a gente num entra em confronto com ninguém eu tô levando tudo calada. Só procurar providenciar... Hoje eu já sei, eu num posso deixar nesses lugares, né? Porque tem muitos que num aceita. Igual eu já falei, o fora aceita mais a vida. E se for mesmo de ir fazer apresentação nesses lugares todos que têm me convidado, pra muito lugar eu já teria ido, né? Só em Teixeira já tive uns três convites, e sempre tem um atrapaço que num dava pra ir. E aqui mesmo mais a gente faz no dia 19, no dia de novembro, no dia da consciência negra (19 de julho, Helvécia, 2015).

Benício Ricardo (Seu Tito):

é negócio assim mais assim final de ano... Na parte de dia grande, né, vamos supor, na época de assim de São João, numa festa de São Sebastião... Então, aí que tem um dia santo, então a gente inventava essa brincadeira. Aí, às vezes na casa de um vizinho lá, tinha a premissa de rezava, então, lá na reza então tinha, inventava essa brincadeira de bate-barriga, aí faz se juntar mesmo, todo mundo ficava a noite toda nessa brincadeira. A importância na época que brincava diretamente era importante que era uma influência que todo mundo ia naquela influência pra aquela festa dança de bate-barriga. Mas hoje se um já vai no bate-barriga outros já vai num forró, outros já quer ir num samba, tem dia que tem três tipos de festa numa noite só, então o seguinte, se fosse cada um numa noite, cada um numa festa numa noite é mais importante porque todo mundo já ia, inclusive, só numa só. Mas se tiver duas festas, numa noite só tiver duas festas num, nego já vai com dois sentidos. Já vai com sentido de ir no bate-barriga, vai com sentido de ir num baile, ou então num samba de viola, qualquer coisa dá diferença, né? (18 de julho, Helvécia, 2015)?

A voz dos moradores da comunidade de Helvécia, os afrobrasileiros, cumpre ocupar neste trabalho um lugar vazio e silenciado que geralmente as ciências sociais têm deixado, ou quando muito tem ocupado pela voz do intelectual situando-o como um outro, um distante da realidade daqueles que lhe outorgaram o direito sobre suas informações, suas experiências, os seus produtos e os seus sentimentos.

Esses autores de vozes e sentimentos estão na base do seu discurso na condição, segundo a visão colonial, de pesquisados, ou objetos de estudo, mas que sem os mesmos o discurso não existiria. Ocupar este vazio com as vozes mesmo que ainda sufocadas pela presença imperialista nos seus locais dominados e por isso constituídos por subalternos é, no mínimo, possibilitar uma reflexão senão um enfoque sobre esta questão que a nosso ver tem contribuído para a manutenção das histórias locais sob o domínio das forças he-

gemônicas do ponto de vista ainda dos colonizadores. O que originou histórias, culturas e comportamentos de subalternidade, de outro modo, originou o silêncio, o vazio e o nada do ponto de vista da hierarquia das classes.

Falar e garantir um lugar de fala é uma tentativa de poder se reconhecer em seu próprio lugar – Helvécia, extremo sul do Estado da Bahia, Brasil, América Latina, e por isso, uma nação originada do processo de colonização. Situar neste lugar geográfico, histórico, social, político é refletir, não só sobre o lugar silenciado de quem está na base dos dados da pesquisa – os informantes –, mas também os que se encontram na condição de sujeitos da pesquisa: pesquisador, teóricos e academias envolvidas. Porém, ao discutir sobre o lugar do próprio pesquisador, uma grande questão aparece e que merece atenção, a que se refere à ruptura com o discurso colonial. Embora não seja fácil, dadas as amarras que nos prendem desde as primeiras formações – escola, instituição religiosa, discurso jurídico e histórico –, todos imbuídos de uma epistemologia colonial que ainda está vigente sobre o discurso intelectual.

Em diálogo com Spivak, a autora afirma que “a produção do intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente” (2010: 20). Romper com essas amarras torna-se o primeiro passo para se pensar na contribuição de uma outra história que possa partir das narrativas dos subalternos como premissa de recuperação de uma história negada e de vozes silenciadas. Uma história em que os sujeitos e fatos sejam audíveis e falantes de um discurso no qual o significante e o significado não estejam categorizados pela hierarquia histórico-político-econômica que a cultura colonial determinou e que insiste em eternizar. Compreendendo com isso que:

o imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes escutadas ou apagadas, de memórias compactas ou fraturadas, de histórias contadas de um só lado, que suprimiram outras memórias, e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a duplicidade de consciência que a consciência colonial gera (Mignolo, 2005: 37-38).

Não temos a pretensão de dar lugar à ironia que insiste em se fazer valer como categoria analítica e descritiva da história construída dos subalternos e de suas culturas pela ótica do discurso colonial, primeiro porque seria preciso depreender uma análise sobre o vazio, sobre o nada e romper com um silêncio construído em pleno furor da proposta de modernização do mundo mantido historicamente por uma plêiade de intelectuais autorizados pelo projeto imperialista que legaliza a cultura e o discurso ocidental.

Também não podemos negar a contradição que atravessou o projeto de modernidade implementado no século XVI pela Europa sobre a América, ao instituir a escravidão como pedra fundante para o desenvolvimento, o que Mignolo acima define como uma articulação de forças. A escravidão, um ato de violência brutal sobre vidas e culturas, uma atitude pré-moderna ter servido de esteio para instituir uma modernidade ocupacional, de expansão com vistas à produção de riquezas.

Nesse sentido, as consequências foram as mais diversas, as mais complexas sobre todo o globo, porém nos limitando às nossas histórias locais e focando nas consequências

que as histórias contadas, por uma só voz provocaram e que atingiram não só os universos que hoje se encontram à margem do contexto que se pretende global, referenciamos ainda como um apêndice que implica o futuro das gerações que produzem a performance da dança *bate-barriga* em Helvécia, por sabermos que estas consequências continuam a imprimir práticas de exclusão a partir da ilusória diferença construída para justificar a escravidão. O que implica entender não só os motivos pelos quais as práticas culturais afrobrasileiras não aparecem no contexto globalizado de formação e informação cultural, como também, em entender o porquê de esta questão contraditória da modernidade ter se espalhado de tal maneira que atingiu não só, como dissemos, as culturas e grupos históricos subalternizados, a exemplo de Colônia Leopoldina-Helvécia, como também os setores considerados de maior peso na proposta de construção do conhecimento, as universidades de uma nação:

apesar da universidade pública brasileira ser um dos poucos redutos de exercício do pensamento crítico em nosso país, se a observarmos a partir da perspectiva da justiça racial impressiona a indiferença e o desconhecimento do mundo acadêmico a respeito da exclusão racial com que, desde sua origem, convive (Carvalho, 2006: 19).

Entender a relação que existe entre o estudo de caso em que analisamos a performance da dança *bate-barriga*, como Patrimônio Cultural da comunidade negra de Helvécia e as questões suscitadas – subalternidade, silenciamento, ocultação de histórias e de vozes, assim como a desconfiança sobre as histórias contadas e os seus contadores –, como atitudes que contribuíram para a construção e manifestação do preconceito e discriminação étnico-raciais, são questões que merecem maiores esclarecimentos. Uma vez que é comum no discurso acadêmico deixar à deriva do fenômeno e dos sujeitos que o constituem, os comportamentos que fazem, tanto o fenômeno quanto os sujeitos, vitais naquilo que são. E ao tomar a cultura como um contexto, compreensão que ampliamos à medida que o entendemos como um contexto colonizado gerado no enfrentamento da conquista, exigiu-nos uma análise também ampliada. O que equivale a dizer que esmiuçamos não só os elementos que envolvem o caso em estudo, como também teorias que pudessem ser acolhidas pela realidade situacional do caso como acréscimo nas sugestões teórico-metodológicas.

Neste sentido, não vimos outro caminho que melhor se adequasse à nossa análise a não ser o que perseguimos, pois rememorando ligeiramente a nossa trajetória de contatos, ao nos depararmos com a performance da dança e a dança, estas, nos levaram aos sujeitos, que nos encaminharam aos seus contextos e relações de produção, que de pronto nos sugeriu aproximar-nos das histórias contadas, e estas, nos convidaram à leitura, o que proferimos cautelosamente de trás para a frente e de ponta-cabeça, onde nos encontramos com a escravidão.

Este encontro foi decisivo para o encaminhamento analítico, textual, discursivo, ideológico e político como fatores imprescindíveis para estudar a performance da dança *bate-barriga* produzida por afrobrasileiros da Colônia Leopoldina e Helvécia no extremo sul da Bahia/Brasil. Nos deparamos com a necessidade de ouvir vozes que não encontra-

mos nas histórias já contadas, as memórias fragmentadas, mutiladas e muitas delas suprimidas; percebemos as performances culturais que foram perdidas, e neste ponto, aconselhados pelas narrativas dos sujeitos e pelas teorias por eles aceitas, pós-colonial e dos subalternos, insistimos na ruptura da história existente no intuito de instigar à reflexão ao imaginário do mundo/moderno colonial ainda latente apesar de sua existência fantasmagórica e por isso:

a colonialidade do poder é invisível. A consequência é que o capitalismo, como a modernidade, aparece como um fenômeno europeu e não planetário, do qual todo o mundo é partícipe, mas com distintas posições de poder. Isto é, a colonialidade do poder é o eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza (Mignolo, 2005: 34).

Este parágrafo nos permite expandir sobre as consequências da escravidão, esta mola usada pela colonização imperialista para estabelecer a ilusória diferença, que por ter sido e ter continuado uma atitude epistemológica atingiu não somente as comunidades étnico-raciais colonizadas e frações marginalizadas, as quais compõem o nosso estudo de caso. Mas também universos que julgávamos inatingíveis por entendê-los cúmplices na instituição da diferença. Em ligeiras linhas, apresentamos uma discussão a partir de dados acerca da exclusão étnico-racial provocada pelas e nas universidades brasileiras em José Jorge de Carvalho, antropólogo, etnólogo e professor-pesquisador da Universidade Federal de Brasília – UnB, publicados em seu livro intitulado *Inclusão étnica e racial no Brasil: a questão das cotas no ensino superior*. Relacionar esta discussão ao contexto estudado é não desvincular o estudo das culturas e do Patrimônio Cultural às vidas das pessoas que produzem, refletem, pensam, fomentam, consomem e preservam, como sujeitos históricos que estão na transitoriedade da dupla consciência.

Para Carvalho, foi “devido a essa política racial deliberada de branqueamento, os europeus que chegaram no Brasil, também com baixa qualificação, em poucas décadas experimentaram uma ascensão social impressionante, enquanto os negros foram empurrados sistematicamente para as margens da sociedade” (2006: 19). A crueza desta realidade nos fez entender alguns dos motivos pelos quais existem ainda em pleno século XXI comunidades vivendo situações que se assemelham às que muitos de seus antepassados viveram nos séculos da escravidão, salvo poucas diferenças, além do trabalho servil. Tomar o direito à formação e à qualificação para os eleitos de uma pequena casta ocasionou não só a consolidação da diferença e da exclusão, como impediu a ascensão social rumo a uma sociedade pluriétnica.

Segundo Carvalho, no ano de 1996 foi realizado, pela Secretaria dos Direitos da Cidadania do Ministério da Justiça, um Seminário Internacional para o qual convocou a Universidade de Brasília para discutir a discriminação racial no Brasil. Esse seminário teve a participação de renomados especialistas brasileiros e norte-americanos, onde a discussão gerou em torno das diferenças do racismo brasileiro com o vigente nos Estados Unidos, e ainda encaminharam discussões sobre as possibilidades de providências políticas no campo das ações afirmativas que pudessem atuar em processos de reparação à exclusão histórica sofrida pelos negros no Brasil (2006). Nesse evento, o então presidente

da República, Fernando Henrique Cardoso, se comprometeu com o conjunto das discussões em pauta e afirmou:

a discriminação parece se consolidar como alguma coisa que se repete, que se reproduz. Não se pode esmorecer na hipocrisia e dizer que o nosso jeito está errado mesmo, há uma repetição de discriminações e há a inaceitabilidade do preconceito. Isso tem de ser desmascarado, tem de ser, realmente contratado, não só verbalmente, como também em termos de mecanismos e processos que possam levar a uma transformação, no sentido de uma relação mais democrática entre as raças, entre os grupos sociais e entre as classes (Carvalho, 2006: 18).

O que o então presidente conclamou em 1996 foi o resultado de atitudes coloniais de intelectuais brasileiros ancorados por um modelo de conhecimento ocidental a ser implantado no Brasil desde a criação das primeiras Instituições de Ensino Superior, em nome da modernização do país em pleno século XX. A exemplo da criação da Faculdade de Filosofia que se transformou na Universidade do Brasil e a criação da Universidade de São Paulo (USP) ambas criadas na década de 1930, em que não se discutiu a questão da exclusão racial. Sobre a criação da Faculdade de Filosofia diz Carvalho:

a questão racial não foi discutida e confirmou-se, pela ausência de questionamento, de que estaria destinada a educar a mesma elite branca que a criara, contribuindo assim para sua reprodução enquanto grupo. A Universidade de São Paulo (USP), criada na mesma década sem que seus fundadores questionassem a exclusão racial praticada no Brasil, e consolidou-se, desde então, como outra instituição de peso destinada a ampliar a elite intelectual branca do País (2006: 20).

Elevar a discussão do estudo de caso em questão, desenvolvido em uma comunidade negra na região do extremo sul, ressaltando que esta região é uma das partes que integram o eixo do descobrimento do Brasil, nos levam a pensar, de fato, que as consequências da escravidão como uma ação epistêmica no conjunto de metas do projeto de expansão e modernização do mundo implementado pela Europa do século XVI, não teve somente a pretensão da escravidão-trabalho-escravidão, mas sim a de instituí-la como uma marca da diferença sobre os povos africanos que não serviram na visão do código utilizado, para escravizar os negros em todo o globo, como também dentro desta concepção, assim como não viria a se constituir no processo e desenvolvimento da conquista, sujeitos na composição das sociedades mundiais, em nosso caso, da sociedade brasileira.

Nesse pensamento e prática das ações que depreenderam da escravidão, a comunidade de Helvécia é um exemplo vivo dessa continuidade histórica, desta preservação epistemológica que insiste em manter o branco no branco da sociedade e o negro nos lugares escuros desta mesma sociedade. O branco, aqui entendido como a manutenção da elite e as suas estratégias de permanências na cultura do branqueamento, e o escuro, como o lugar da negação, da falta, do não e do vazio com a permanência do negro na subalternidade. Registrar a discrepante situação discriminatória constituída e instituída pelas e nas universidades brasileiras é tão-somente sinalar a distância em que nos encontramos para fazer valer no centro das sociedades capitalistas o Patrimônio Cultural construído e preservado pelos negros em diferentes regiões. Seria o caso de aderir aos apelos culturais do mercado na perspectiva de atendimento ao turismo?



Na tentativa de pontuar a necessidade de fazer valer a nossa proposição metodológica de reescrever a história de Helvécia, insistimos na apresentação dos dados que mostram o quadro das universidades brasileiras no que respeita à discriminação e ao preconceito, como demonstram os estudos divulgados por Carvalho:

os dados apresentados na presente proposta nos permitem visualizar que essa política de exclusão dos negros praticada pelas elites brasileiras foi consistente, contínua e intensa durante todo o século XX. Se agora constatamos alarmados que 96% dos atuais universitários brasileiros são brancos (3% são negros e 1% amarelos), uma percentagem considerável desse número é constituída de descendentes de imigrantes, daquele continente que uma vez viveu em condições de precariedade similares às dos negros que viveram na virada do século XIX (2006: 19-20).

Este ponto que marca a consistência, a continuidade e a intensidade da política de exclusão se relaciona com o que dissemos com referência à contínua dominação colonial sobre as sociedades colonizadas e subalternas, como também sobre a produção do conhecimento, que de maneira também equivocada exclui as produções e sujeitos pertencentes a grupos e sociedades históricas, locais e colonizadas, em detrimento de produções e sujeitos pertencentes aos centros históricos hegemônicos e imperialistas, tanto de classes regionais, de estados e nações.

Na mesma dimensão ocorre nos continentes e em todo o planeta. A continuidade das políticas coloniais mantiveram Helvécia em um passado histórico de silenciamento e de negações, sem representatividade política, social e econômica e sem perspectivas de ser incluída, a curto prazo, no projeto de futuro empreendido pelo sistema/moderno/colonial, como insiste Mignolo, um sistema anunciado historicamente, em que a educação, a formação cultural, a qualidade de vida e o direito à saúde possam ser acessíveis.

Se pensarmos que a discriminação no universo das universidades brasileiras chega a números alarmantes, como os que são possíveis visualizar nestes dados, leva-nos a indagar: Qual o lugar que ocupam as culturas produzidas pelos negros da comunidade negra de Helvécia e, por consequência, o seu Patrimônio Cultural no contexto da sociedade brasileira? E ainda imaginar os percalços pelos quais, sujeitos, comunidade e culturas, precisam atravessar as barreiras ideológicas, policiais e econômicas que os impedem de se restabelecerem como sujeitos com as suas próprias histórias, com suas próprias representações sociais, culturais, políticas e econômicas.

Ressaltamos com espanto o lugar e a condição de fragilidade em que se encontram as culturas e os sujeitos de nossa pesquisa, uma vez que é importante lembrar, por exemplo, a partir das abordagens de José Jorge de Carvalho, que estudiosos de renome no cenário da Academia Brasileira, como Guerreiro Ramos, um dos grandes sociólogos e pensadores da condição nacional brasileira, formou-se na primeira turma da Faculdade Nacional de Filosofia, porém não conseguiu ser professor da instituição, vítima de várias perseguições (inclusive raciais). Foi excluído do grupo seletor que formou a geração seguinte à sua, na primeira universidade pública brasileira. Da mesma forma, Edson Carneiro, um dos maiores estudiosos da cultura do negro no Brasil, não conseguiu exercer a cátedra de

Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professores de trajetórias intelectuais apagadas se sucederam nos cargos que nenhum dos dois, brilhantes como foram, conseguiram ocupar. Podemos acrescentar ainda a esta lista de excluídos ilustres, o nome de Clóvis Moura, intelectual que dedicou sua vida a escrever sobre a história do negro no Brasil e que, da mesma forma que os outros, não conseguiu lecionar em nenhuma das universidades de renome do País. Uma das honrosas exceções que confirmam essa regra de exclusão continua sendo o saudoso geógrafo Milton Santos (2006: 20).

A preocupação que se instala é a de saber que a ciência construída no interior dessas instituições foi e é considerada a melhor e a de maior rigor científico, apesar de ter sido construída ainda com as tintas que marcaram as peles e corpos da escravidão alavancada pelo impulso da modernidade colonial. Mas a preocupação que há pouco dissemos ter se instalado, agora foi substituída por um estranhamento que merece aqui ser socializado, pois com ele poderemos senão entender alguns dos motivos que levam a continuidade dessa razão imperialista que outorga a violência simbólica, ao menos nos sugere pensar para além dos tempos que continuarão as consequências das atitudes coloniais.

Bourdieu nos convida a pensar sobre o poder simbólico que pode nos ajudar a entender melhor essa tara episteme-ideológica que consiste em selecionar não só uma classe como a que melhor atenda ao projeto moderno/colonial, como a que melhor se apresenta do ponto de vista da cor e da aparência como fatores fundantes na instituição da diferença, uma questão que implica construir a realidade a partir da compreensão que:

o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (2014: 6).

A ordem apontada é a que concebeu a escravidão e as suas consequências como atos comuns, ordenadores, autorizados e legais para sustentar o modelo de sociedade que se pretendeu para o Brasil, respeitando aqui a especificação geográfica, um imaginário de um sistema/mundo/colonial que atravessou oceanos e séculos e que chega ao século XXI com mazelas dessas dimensões. Ainda para Bourdieu:

o campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção (2014: 8).

Neste sentido, o interesse é mantido a partir da visão que o homem tem da luta e do mundo a partir de si mesmo, seja do seu ponto de vista sobre a diferença, pele, corpo, etnia e cultura, seja da hierarquia histórico-hegemônica, com vistas à dominação do outro e da classe. Assim justifica-se a predileção das Instituições de Ensino Superior pelas leis imperialistas, as quais fortalecem a hegemonia da produção científica. A mesma que põe em prática o sistema de classificação e seleção dos intelectuais com base na cor do tecido que reveste o seu corpo e consequentemente no lugar de origem. A situação apresentada demonstra a manifestação de atitudes como definiu Oracy Nogueira, já citado anteriormente, ao dizer que na falta de expressões mais adequadas, o preconceito, tal como se

apresenta no Brasil, foi designado por *preconceito de marca*, reservando-se para a modalidade em que aparece nos Estados Unidos a designação de *preconceito de origem* (2006: 292).

Relacionamos as atitudes de preconceitos apontadas por Nogueira com o panorama das universidades brasileiras apresentado por Carvalho, uma vez que a marca instituída pela diferença colonial, estabeleceu em todas as classes sociais a linha que impede o acesso dos afrobrasileiros às oportunidades, o que para Tubman são as únicas coisas que os homens e mulheres negras precisam.

É esdrúxula a constatação desses fatos em se tratando de instituições que pelo lugar e a função que ocupam na sociedade, deveriam ser elas a iniciar o debate sobre a inclusão étnica na sociedade brasileira, na educação e no Ensino Superior, e, sobretudo nas ciências, compreendendo que são nelas e delas que as ciências são produzidas desde a criação.

Acerca do preconceito, Nogueira (2006: 292) esclarece ainda: “Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é *de marca*”; na verdade, não é nosso objetivo aprofundar a discussão para ir além das evidências dos fatos e tentar discernir qual o tipo de preconceito se utilizam as universidades brasileira para não contratarem para os seus quadros docentes professores negros; basta tão-somente saber que o vazio existe, o silêncio imediatamente faz-se morada nestas instituições, uma vez que a voz do negro não ecoa em seus espaços de produção do conhecimento e de ciências, ambos ainda sob as leis da hegemonia imperialista. Caso o preconceito transcende as referências externas, fisionômicas “basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é *de origem*” (2006: 291-292).

Sendo por um motivo ou outro, o agravamento da questão não diminui e nos faz pensar na situação de grupos étnicos com o exemplo aqui referenciado no estudo de caso em investigação, pois a comunidade de Helvécia, além de ainda se encontrar sob um forte isolamento do ponto de vista social, político, econômico e cultural, se encontra desde a década de 1970, sombreada por uma imensa plantação de eucaliptos que exerce sobre a comunidade e toda a região do extremo sul do Estado da Bahia uma espécie de asfixiamento ambiental, cultural, econômico e social, que tem impedido os seus moradores de exercerem as suas práticas de culturas como costumeiramente exerciam. Desconsideraram as significações de suas culturas, as suas referências históricas e consequentemente os seus elementos de identificação como grupo étnico colonizado, mas que por meio de seus enfrentamentos vêm tentando se estabelecer como sujeitos construtores de suas próprias narrativas e histórias.

Na tentativa de aprimorar a relação existente entre essas questões, ou encontrar os fios que ligam um alinhavo a outro, nos preocupam a condição de fragmentação e de impedimento das culturas aos moldes do que pensam os moradores, condição esta imposta

pelas ações das empresas de monocultura de eucalipto; do mesmo modo, nos preocupa a condição atual de adolescentes, jovens, professores da comunidade e demais moradores que almejam entrar para as universidades, seja para as graduações ou para os cursos de Pós-Graduação, como já é o caso de um pequeno grupo de professores. Estamos nos referindo imaginariamente a essas possibilidades, porém sem perder de vista o quadro existente na comunidade por nós observado, da existência de um grande número de adolescentes e jovens em idade de cursar um curso superior.

Assim, perguntamos diante do panorama apresentado: Esses sujeitos estariam fora destas instituições como os seus antepassados estiveram fora das salas e salões das casas grandes? Neste sentido, Freire bem diz, “enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de *ser*, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundida do anseio de busca do direito de *ser*” (1987: 43).

Há uma preocupação não somente pelo fato da existência de preconceitos dessa natureza, mas por conhecermos o tipo de modernidade implementada desde o início do século XVI, nas Américas, sobre as bases de uma determinação pré-moderna – a escravidão: concepção, maturação e duração –, não pareceu ser atitudes e legalizações contraditórias para a maioria das sociedades da época se voltarmos aos objetivos que reinaram nos séculos coloniais. O que nos perturba é a continuidade de tais objetivos, perseguindo a tentativa do branqueamento tão clamada nos finais e inícios dos séculos XVIII e XIX. Freire nos ajuda a compreender melhor esta continuidade ao afirmar que, “os opressores, violentando e proibindo que os outros sejam, não podem igualmente *ser*; os oprimidos, lutando por *ser*, ao retirar-lhes o poder de oprimir e de esmagar, lhes restauram a humanidade que haviam perdido no uso da opressão” (1987: 43).

Fechando o parêntese que nos mostra o vazio nas universidades brasileiras pela ausência de alunos, professores e pesquisadores negros em seus quadros, apresentamos alguns números que nos ajudam a sintetizar a situação:

um outro claro indício da exclusão do negro do mundo acadêmico, e que de tão óbvio poderia passar despercebido, nos oferece a recente publicação da sociedade brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), intitulada *Cientistas do Brasil, Depoimentos*. Este livro se propõe a cobrir, através de entrevistas e perfis biográficos, os principais realizadores de renome que temos ou tivemos em praticamente todas as áreas da produção científica nos últimos cinquenta anos. De novo, dos 60 cientistas de maior destaque, segundo a avaliação da SBPC, apenas um é negro – menos de 2%, pois, algo gravíssimo para um País com 47% de negros e mais de 200.000 professores universitários. E há mais um detalhe desconcertante: este negro, único entre os luminares da nossa ciência, é de novo o mesmo Milton Santos, que já havia sido o único na USP (Carvalho, 2006: 21).

Na sequência, Carvalho ainda nos diz que:

mencionada a USP e a SBPC como marcos de referência nacional, lembramos que a situação racial da UnB foi, em setembro de 2001, matéria de capa do jornal *Correio Brasiliense*, que se referiu ao nosso meio universitário como um “gueto negro”, devido ao baixíssimo número de alunos negros em nossos cursos. Se olharmos a composição racial dos docentes, temos que, de um contingente de 1.500 professores, apenas 15 deles são negros – a porcentagem de docentes negros, portanto, não passa de 1%. Incômoda para a maioria dos acadê-

nicos, essa porcentagem se repete em praticamente todas as universidades federais. Em que pese ainda o pioneirismo da proposta de Darcy Ribeiro e o grande legado para o ensino brasileiro deixado por Anísio Teixeira, nenhum questionamento sobre essa desigualdade racial foi colocado desde a criação da Universidade de Brasília na década de 1960 até os dias de hoje (2006: 21-22).

Os dados apresentados por Carvalho são contundentes e nos convidam a refletir não só sobre os espaços das universidades, como também de toda a sociedade brasileira. Em nosso caso especificamente, utilizaremos as sugestões teóricas em Spivak, Mignolo, Bhabha, dentre outros da teoria pós-colonial e dos estudos subalternos para alavancar a nossa proposta de reescrita da história das culturas das comunidades de Helvécia e Rio do Sul, histórias das culturas compreendidas pelos períodos em que se divide em Colônia Leopoldina - escravidão - 1818-1819 a 1888 e Helvécia-Rio do Sul na formação das comunidades negras após a libertação.

A reescrita que propomos será estruturada através do projeto de Extensão e Pesquisa por nós coordenado, da comunidade desde o ano de 2008. Reescrita que terá por objetivo não só descolonizar as histórias já contadas, como principalmente reescrevê-las tomando as suas narrativas como a verdade de suas próprias histórias. Neste sentido, as culturas, suas memórias e os seus comportamentos diários comporão o conjunto dos fatos a serem narrados pelas múltiplas vozes. A indagação que se impõe nesta proposta deriva das teorias e métodos dos estudos pós-coloniais dos quais destacamos Paulo Freire, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Mignolo, dentre outros.

Em síntese, a base da proposta se estrutura em três pressupostos teórico-epistemológicos: *A conscientização como compromisso histórico, para a conversão do fator utópico; Pode o subalterno falar? O deslocamento do locus da enunciação dos centros dos sistemas moderno-coloniais para as suas margens, para as fronteiras das diferentes histórias locais.* Sugestão que nos motiva a questionar: Podem os subalternos, além de falar escrever, narrar, interpretar e preencher os vazios das histórias coloniais das quais são eles os únicos sujeitos que os preenchem? Como diz Dan Baron, *descolonizar os corpos e os gestos* para a luta pela humanidade.

## 2.2 - BENS CULTURAIS: SILENCIADOS, DESCONHECIDOS E CERTIFICADOS

*Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos...*

(Manoel de Barros).

Estudar sobre a performance da dança *bate-barriga* produzida na comunidade de Helvécia torna obrigatório dispensar tempo para entender o que é a monocultura do eucalipto na visão de quem reside sob as suas sombras, ouvir o que eles dizem sobre esta relação, se há relação e se há reciprocidade social, territorial, ouvir o que essa gente ouve e sente ao sentir-se sombreada. Ao explicar as culturas produzidas em Helvécia hoje, não

podemos prescindir da presença da monocultura do eucalipto, as ações que dela depreendem e dos interesses diante das realidades, interesses, sentimentos e relações com o passado, com a história e, sobretudo com a terra que os produtores de culturas têm. Portanto, dispensar tempo não por admiração à paisagem uniforme, extensa, asfixiante e desértica, muito menos para caminhar por dentro dela rememorando os jogos e as brincadeiras infantis em que riscávamos no chão a materialização de uma ideia de labirinto.

Dispensamos espaço e tempo analítico ao plantio por se tratar de uma ação desempenhada por empresas que se dedicam à implementação da monocultura, como modelo e técnica de plantio na região do extremo sul e que têm interferido, dentre outras questões na região de Helvécia, nas práticas de culturas e na vida cultural das comunidades, certificadas por serem remanescentes das comunidades dos quilombos, de maneira que é possível dizer que a interferência se dá por meio de uma inimidade atraente, o inimigo atraente, aquele das ditaduras militares, como bem o descrevem Clóvis Levi e Tânia Pacheco em seu célebre texto: *Se chovesse vocês estragavam todos de 1977*. É uma interferência “sutil” “que destrói a cultura com o discurso de quem traz o progresso” (Gilsineth Joaquim, in Santos, 2007). Para sentir as interferências é preciso apalpá-las nas suas intimidades, no sentimento mais íntimo de quem está cotidianamente sentindo os resultados de suas ações e refletindo sobre as consequências que delas advêm. Para então perceber entre os rios, qual é o que produz mais ternura, qual está ali entre comunas para construir historicamente o patrimônio a deixar para as gerações. Interferência como a que apresentamos registrada na imagem a seguir:



Figura nº 12 - Memória e Patrimônio asfixiados. Fotografia: Valdir Nunes

Com ares de sedução para a transformação da região em nome do progresso, as empresas de eucalipto, como monocultura na região, cumprem um papel de continuidade colonizadora e imperialista na medida em que as histórias e as culturas locais são em sua maioria dizimadas por suas ações. Desconhecer a importância das culturas produzidas por grupos sociais afrobrasileiros para a formação de uma sociedade pluriétnica é contribuir com a ideia de unidade cultural e branqueamento defendidos no País no século passado.

Assim como demonstra desconhecimento das leis nacionais e internacionais em vigência no País sobre o Patrimônio Cultural, a professora Gilsineth, ao afirmar que as ações das empresas destroem a cultura com o discurso do progresso. E ainda sobre o que essas empresas provocam na região, disse: “Desfazem pontos de encontro das famílias e das suas manifestações. Helvécia se encontra sufocada por quilômetros e mais quilômetros de pés de eucaliptos, que ao invés de trazer progresso trouxe devastação e não considerou a história dos moradores” (Gilsineth Joaquim. In Santos, 2007: 37).

A professora nos deu esta informação quando do estudo de Mestrado, o qual consta de uma análise sobre a situação das práticas culturais da comunidade de Helvécia, com ênfase para a dança *bate-barriga*, sobre o efeito da monocultura do eucalipto.

Temendo o fim da comunidade e de suas manifestações, nos organizamos por meio de uma associação através da qual pedimos o reconhecimento de Helvécia como remanescente de Quilombos, devido ao sufocamento de nossas vidas, de nossa cultura e do nosso espaço a que estamos submetidos (Santos, 2007: 93), uma vez que as ações que emanam das empresas interferem, segundo os moradores, no modo de viver da comunidade. Esta interferência se dá não só nos campos material e físico compreendido pela imensidão de árvores sobre as pequenas áreas de terras dos pequenos produtores da região, do plantio desordenado e desrespeitoso ao redor das comunidades e sobre áreas públicas de Helvécia, a exemplo do eucalipto plantado nos dois cemitérios existentes – antigo cemitério em que estão enterrados colonos, seus familiares e alguns ex-trabalhadores em regime de escravidão do empreendimento Colônia Leopoldina, também sobre o cemitério atual.

A plantação não só invade os espaços e áreas que pertencem a comunidade como agride o patrimônio histórico, cultural e atinge a memória dos moradores, pois “muitos dos valores culturais desta localidade foram sufocados ao ceder espaços para este empreendimento que visa ao lucro sem analisar a vida daqueles que são obrigados a conviver com esta monocultura tão devastadora” (Roseli Constantino, in Santos, 2007: 93).

É oportuno lembrar que o município de Nova Viçosa não possui um trabalho educativo e cultural desenvolvido por suas Secretarias de Educação e Cultura, de Turismo, voltado para o cuidado, a divulgação e a preservação do Patrimônio Cultural.

Como nos disse o chefe do Departamento de Turismo ao ser indagado se *Existe um trabalho da Secretaria de Turismo voltado para a formação das crianças da Educação Básica, no que se refere ao conhecimento sobre a formação do Patrimônio Cultural do Município de Nova Viçosa? Exemplifique.* “Não existe” e encaminho o calendário das

festas de janeiro em anexo neste trabalho (Questionário respondido em 30 de janeiro de 2016).

A falta de um trabalho voltado para a área de Patrimônio Cultural no município de Nova Viçosa dá margem ao que as empresas fazem com os bens culturais que constituem o patrimônio de Helvécia-Nova Viçosa. Sobre esta mesma questão, a professora Maria Aparecida dos Santos (Tidinha) respondeu: “Não existe” (Questionário respondido em 16 de fevereiro de 2016).

Na sequência, ao serem perguntados, diante da realidade que vivem as comunidades, se a Secretaria Municipal de Turismo desenvolve projetos junto ao distrito de Helvécia para lhe garantir a permanência das práticas de culturas, as quais atenderam aos critérios que lhe atribuiu o direito à Certidão de Auto-reconhecimento? Jacob, o chefe de Departamento de Turismo disse “Nenhum”. A professora Maria Aparecida dos Santos respondeu “Nenhum” e acrescenta dizendo que “a Escola João Martins apresentou à Secretaria de Educação uma proposta para a criação de um fórum regional em Helvécia para serem discutidas essas questões e não houve resposta”.

É importante lembrar que as palavras da professora Maria Aparecida nos chegam a partir de uma experiência de mais de 5 anos como diretora da referida escola. Sua resposta nos ajuda a entender a falta de resposta da Secretaria de Educação e Cultura aos nossos e-mails, convidando-a para participar como informante voluntário desta investigação. Analisando historicamente, fizemos contato telefônico com a Secretaria, na pessoa da secretária, a qual nos disponibilizou o seu endereço eletrônico para o envio da documentação – questionário e termo de consentimento.

Contudo, não obtivemos respostas – questionários e termos de consentimento assinados, mesmo com outras sinalizações, via telefone de que o material nos seria enviado no dia seguinte, não nos foi possível obter a opinião da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do município de Nova Viçosa, acerca da situação das culturas produzidas em Helvécia e Rio do Sul, Patrimônio Cultural dessas comunidades. A professora Sidineia nos deu a seguinte resposta: “Até o momento, nenhum” (Questionário respondido em 27 de janeiro de 2016). Questionados se em função de Helvécia e Rio do Sul serem comunidades certificadas e por isso, provocarem interesses a estudiosos, pesquisadores nacionais e internacionais, se o município através da Secretaria de Turismo desenvolve projetos de visitas turísticas com vistas à formação e valorização do turismo cultural? O chefe de Departamento respondeu: “Nenhum” e a professora Maria Aparecida disse, “Nenhum”.

As respostas a essas questões nos forneceram elementos para melhor entender a realidade por que passa a comunidade de Helvécia com relação ao domínio que os foliões e moradores têm sobre a ocorrência de suas culturas. A comunidade foi marcada por um processo de abandono e isolamento no início de sua formação, por se tratar de um grupo de ex-trabalhadores em regime de escravidão, à época, e hoje observamos que mesmo tendo sido certificada como guardiã de memórias de seus antepassados e de seus ances-



trais, mesmo assim, o poder público municipal não lhe dispensa espaços efetivos em suas pautas de debates institucionais.

As questões analisadas demonstram vazios, trabalhos isolados, e uma certa despreocupação com a temática como relevante na sustentação, representação e identificação do município por meio de suas culturas. Haja vista que no calendário municipal da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e no da Secretaria de Turismo as culturas produzidas em Helvécia e Rio do Sul não aparecem em seus indicativos de conteúdos, localidades históricas e turísticas. Estamos nos referindo a currículo escolar, calendários de cultura e atrações turísticas como espaços primordiais para a salvaguarda dos bens culturais do Patrimônio Cultural sugeridos pela UNESCO ao afirmar:

entende-se por ‘salvaguarda’ as medidas que visem assegurar a viabilidade do Patrimônio Cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio (UNESCO, 2003).

No Guia Turístico Virtual de Nova Viçosa-Helvécia, em que o município apresenta o calendário das festas de 2016 e sinaliza as atrações turísticas indicadas pelo município. O documento está situado no site oficial da Prefeitura Municipal, e no item Distritos e Povoados apresenta um breve histórico dos distritos, entre os quais aparece Helvécia acompanhada de um texto que se pretende histórico, o qual o transcrevemos na íntegra para que seja melhor compreendido.

Há, portanto, algumas diferenças entre o conteúdo que remete o referido a Helvécia como um local e endereço histórico – bem cultural e patrimônio, com relação à prática desenvolvida sobre os bens. Decidimos por manter a cor de fundo original no documento virtual da Prefeitura municipal no intuito de evidenciar o apelo discursivo e visual, apesar de não coincidir com a prática administrativa - cultural, educativa e turística da referida municipalidade:

Orgulho da história de Nova Viçosa, esse distrito mereceu atenção especial da Secretaria de Turismo, que realizou um importante trabalho de resgate histórico-cultural. Ao perceberem a situação de abandono em que se encontrava o povoado e que nenhuma ameaça pesava mais sobre as suas cabeças, os remanescentes do período escravo foram, aos poucos, retornando e tomando posse das casas, do comércio e de tudo enfim, transformando o povoado em uma Colônia Nagô, inclusive com dialeto próprio. Hoje Helvécia conta com uma população negra, de beleza singular, em torno de 2.000 habitantes. O abandono e o desca-so imperaram por lá até bem pouco tempo, quando algumas pessoas de visão e que não temem desafios, empenharam-se no resgate da história, da cultura e da beleza do seu povo, que se orgulha da ascendência dos verdadeiros colonizadores deste pedaço peculiar de Brasil: os negros. O trabalho desenvolvido pela Secretaria de Turismo objetiva não somente o resgate da memória cultural de Helvécia, bem como despertar o interesse daquela comunidade por esta atividade. [http://www.novavicosacom.br/?pg=novavicosadistritos\\_povoados](http://www.novavicosacom.br/?pg=novavicosadistritos_povoados)

O texto de apresentação chamou-nos a atenção para alguns pontos abordados que diferem do que a maioria dos informantes da pesquisa responderam sobre o lugar que as culturas produzidas pelos afrobrasileiros ocupam em documentos e na vida cultural e

educacional do município. Os mesmos pontos diferem da nossa observação na comunidade durante o processo de levantamento de dados – março a agosto de 2015.

O resgate histórico de que fala o documento, sobre este não aparece no calendário de atrações turísticas nenhum indicativo ou sinalização para que os turistas, em manifestando interesse, possam apreciar, conhecer; salvo no item “pontos turísticos” que aparece uma descrição que nos sugere ser do antigo prédio da Estação Ferroviária do distrito de Helvécia, mas que não tem a referência da descrição, ou seja, havendo interesse não há como ir até o local caracterizado.

Sobre o dialeto próprio citado, como o texto foge a algumas regras de construção, que não vêm ao caso nesta análise, não nos fornece dados temporais para que entendamos em que tempo-histórico o distrito teve a propriedade de tal dialeto. Neste sentido, sugerimos leitura em *O Português Afro-Brasileiro* (2009), de Baxter, Lucchesi & Ribeiro, e em *A Linguagem Escravizada* (2003), de Florenci Carboni e Mário Maestri.



Figura nº 13 – Ruínas do Cemitério de São Pedro em Helvécia. Fotografia: Valdir Nunes

Em igual caminho, o orgulho e "resgate" da história, da cultura, da beleza e da memória do mesmo modo não aparecem resultados do que os órgãos envolvidos com a elaboração dos calendários de cultura, turismo e documentos educacionais – projetos e currículos escolares, chamam e entendem por resgate, a exemplo da situação em que se encontra este cemitério, visualizado na figura nº 13.

Em síntese, o texto apresentado no site oficial das secretarias difere de respostas dadas pelos informantes – professores, gestores de cultura e de educação. Reiterando, no intento de melhor aclarar a falta de lugar dos bens culturais que constituem o Patrimônio Cultural das comunidades. Sobre o cemitério antigo em que estão enterrados colonos e alguns escravos, apresentamos a situação por meio de alguns textos que nos parecem mostrar de maneira mais delimitada, apesar de densa e de maior detalhamento em seu conjunto, um guia, um manancial de possibilidades que as imagens nos apontam e ao mesmo tempo no provocam a pensar, sobre.

Um bem cultural, histórico e natural da comunidade, um patrimônio cultural, destruído pelas ações da monocultura do eucalipto. As respostas às perguntas que trataram de saber se existem projetos voltados para o conhecimento e a formação sobre o patrimônio, projetos para garantir a permanência da prática de culturas nas comunidades e projetos de visitas turísticas voltadas para a população local e turistas para as comunidades certificadas? Para todas elas as respostas dos informantes em sua totalidade disseram: *não, não existe, desconheço, nenhum, não é do meu conhecimento, desconheço qualquer trabalho...* As respostas vão ao encontro do que dizem não só os poucos textos que existem sobre Helvécia, como sustentam os vazios existentes nos projetos implementados pelas Secretarias de Educação e Cultura; e Turismo. A relação entre o cemitério e a cultura é muito forte, uma vez que os grupos de culturas realizam todos os anos o ofício das almas, que é dedicado aos mortos, como nos disse Faustina Zacarias ao explicar o que são os ofícios, tipos, objetivos, finalidades e obrigações:

o ofício... Tem ofício das alma, tem ofício, o povo fala da Mãe de Deus, e ofício pra um falecido. Cada um tem seu ritmo. De Nossa Senhora, que é a Mãe de Deus, tem o ritmo de cantá, e das alma, qual nós cantamos, tem o ritmo. Esse das alma é cantado lá dentro do cemitério, no dia de finado. Eu vô fala só um pedacinho que é começado assim: *Abrirei meus lábios em tristes assuntos para sufocá os fiéis defuntos. Sede em meu favor Salvadô do mundo, queda as alma santa do lago profundo, para que por vós, Jesus somos bem. Ela já descansa para sempre, amém* (Entrevista realizada 19 de julho, Helvécia, 2015).

Faustina enfatiza: *Esse é ofício das alma que todo ano nós cantamo dentro do cemitério.*

Como dissemos, o cemitério é um espaço do patrimonial em que os moradores da comunidade estabelecem uma outra relação além da que é de costume em todas as sociedades. O cemitério é espaço de cultura, faz parte da rotina de obediências que o modo de vida e de culturas lhes outorga, lhes exige. Uma exigência que se materializa por meio da memória, das lembranças de seus antepassados; são essas lembranças que sustentam a memória de que os ofícios das almas devem ser realizados, pois “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado” (Nora, 1993: 9).

Memórias, pessoas e patrimônio, um conjunto indissociável - memória, práticas culturais e os moradores da comunidade de Helvécia convivem às sombras dos eucaliptos invasores. O professor Benedito Quintiliano diz que “após a chegada das empresas, muitas manifestações culturais se perderam” (Helvécia, 2015). A relação com o patrimônio nas comunidades de Helvécia encontrou alguns impedimentos pelo caminho com a chegada da monocultura do eucalipto. Diante da conjuntura socioeconômica, um projeto de reflorestamento como fora divulgado, o que na realidade não é reflorestamento, não parece aos olhos e ouvidos da população algo tão assustador, uma vez que o Estado, a mídia e políticos representantes do poder público autorizam. Um rastro de memória, uma parte da realidade e dos comportamentos dos moradores da comunidade que ao longo dos períodos históricos foi se transformando em cultura, em arte - patrimônio cultural:



Figura nº 14 – Ruínas do Cemitério de São Pedro. Fotografia: Valdir Nunes

Porém, observando o caso mais de perto, ouvindo os moradores e estudando sobre o processo de produção de culturas nas comunidades, foi possível perceber a sutileza como as ações dessas empresas alteraram a vida das comunidades certificadas como remanescentes das comunidades dos quilombos, como disse acima Benedito, sobre as interferências das empresas sobre as práticas de culturas. Há uma distância grandiosa entre as práticas de culturas do Patrimônio Cultural e o imponente projeto de plantio de eucaliptos que, como todo grande projeto econômico, tende a esmagar as micro e pequenas atividades, e muito mais esmagadoras são as suas ações, quando o seu oponente, na visão das empresas, se trata de culturas, de imaterialidades, de sentimentos de sujeitos e grupos sociais subalternos, subalternizados.

Como já dito, trata-se de um patrimônio sombreado pela monocultura do eucalipto. Cria-se um impedimento permanente que gera um trabalho incompleto e inconcluso por falta de condições de produção, o ser humano em especial. A arte que não chega a ser arte, o artesanato que não chega a ser artesanato, e as danças, sambas e brincadeiras que ficam no meio do caminho por falta das pessoas que historicamente participavam. Em função da obediência cultural e ritualística que muitos moradores ainda preservam é que insistem na realização dessas práticas nas condições que se apresentam, a todo custo.

Nesse sentido, os elementos exigidos pela produção ficam sempre em segundo plano, falta a pele de um dos tambores, faltam condições para se reunirem e mesmo assim acontecem sem maiores dramas entre eles, pois no dia de realização não há cobranças porque em geral é uma oferenda para um santo, é um agradecimento para outro e não há critérios que lhes exijam fazer diferente.





Figura nº 15 - Cemitério de São Pedro. Fotografia: Valdir Nunes

O que não deixa de ser patrimônio daquele grupo social, não deixa de representá-los porque se trata de suas identificações, frágeis, quebradas, mas em contínuo processo. Como continua Faustina Zacarias nos informando sobre os ofícios:

desna desse tempo lá que ês vêm rezano, que a festa pra eles era terminada cum ofício. Não existia padre. Com um bom tempo que cumeçô tê padre, porque pra ler, pra sê padre precisa de muito estudo, e ante num existia, quase, nem escola. Escola dos cativêro era roça: enxada, foice, facão... Num existia. Então esse ofício, hoje eu canto o ofício olhano pelo catecismo, e antes meu pai num sabia fazê um “o”. Aprendeu cantar todinho sem saber lê. E maioria deles que era do meu finado, meu avô Zacarias, ele cantava o ofício, ele nunca sabia que que era uma letra. Então aprendeu todo na memória, né? Então aí vem, o ofício é desde esse tempo lá. Qua a festa que existia antigamente era samba, batuque mesmo, o bate-barriga, né? E macumba... A festa... Nós quando era mais nova que lá na finada madrinha Zuza era de quinze e quinze que tinha macumba (19 de julho, Helvécia, 2015).

O fazer cultural das comunidades do Rio do Sul e de Helvécia têm essas características e dilemas, além de estarem asfixiadas pela imensidão de eucaliptos que tem atuado na região como um corpo econômico opressor que explora, expulsa e silencia as vozes que insistem em falar das suas culturas.

A dimensão da invasão provocada pelas ações da monocultura atingiu de maneira violenta o patrimônio histórico regional, patrimônios repletos de histórias sobre a escravidão praticada pelo empreendimento Colônia Leopoldina, casarios, senzalas. E nas últimas décadas o esmagamento tem se dado sobre o Patrimônio Cultural, aquele que, pelo seu caráter imaterial o torna invisível para muitos olhos, ideologicamente.

O patrimônio do qual estamos a falar é produzido em território subalterno, os seus sujeitos descendem de antepassados que chegaram para trabalhar no empreendimento Colônia Leopoldina na condição de escravos, o que altera este patrimônio. Tanto na visão externa sobre ele, quanto a relação de bens culturais e formação cultural, institucionalizada, o município de Nova Viçosa não desenvolve trabalhos via as suas secretarias no sentido de divulgação e formação educativa e cultural de crianças, adolescentes e jovens, tendo o Patrimônio Cultural Afrobrasileiro representado pelas comunidades com certidão de autorreconhecimento, Helvécia e Rio do Sul como conteúdo e exemplo dessa temática.

Ao perguntar a professores da Rede municipal de ensino do referido município, sobre projetos da Secretaria de Educação e Cultura voltados para a formação das crianças e jovens da Educação Básica, no que se refere ao conhecimento acerca da formação do Patrimônio Cultural do município, eles responderam:

A professora Sidineia disse:

no distrito de Posto da Mata não conheço nenhum trabalho ou projeto desenvolvido pela Secretaria de Educação que tenha o objetivo de promover a formação dos educandos sobre o Patrimônio Cultural do município de Nova Viçosa. O que existe às vezes são ações isoladas de algumas escolas que tentam trabalhar a cultura local, como por exemplo, com oficinas de capoeira no Projeto Mais Educação financiado pelo FNDE (questionário respondido em 27 de janeiro de 2016).

Professor B disse simplesmente:

“Não” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

Professor C disse:

“Desconheço qualquer trabalho desenvolvido nesse sentido. O que não impede de alguns professores trabalharem o tema com seus alunos e promover alguma ação nesse sentido. Quando acontece algum trabalho nesse sentido se dá de maneira isolada pelo professor” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

O professor D nos respondeu:

“Sou professora no município há 15 anos e NÃO tenho conhecimento dessa formação” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

Professor E foi enfático ao dizer:

“Não. Trabalho há seis anos no município e nunca soube de nada a respeito” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

A professora Regina Constantino diz:

a Secretaria de Educação e Cultura não tem trabalho efetivo de cultura no que tange à educação” (Questionário respondido em 22 de dezembro de 2015).

Para a professora Gilsineth Joaquim,

as práticas culturais existem e estão vivas em Helvécia porque são praticadas pelos moradores, fazedores de cultura, a escola local, desenvolve leituras, atividades que acredita ajudar a fortalecer essas manifestações. Trabalho na educação há 22 anos, não conheço nenhum projeto da Secretaria de Educação e

Para entender o lugar que ocupa o Patrimônio Cultural na vida das pessoas de uma determinada região e sociedade, devemos indagar à escola institucional existente, os departamentos de Cultura, de Turismo, pois sendo estes os *loci* em que o patrimônio transita mais facilmente, a escola é ainda o *locus* privilegiado da formação e informação da sociedade acerca do seu patrimônio. Assim, ninguém melhor do que os profissionais da educação como cultura para tratarem desse assunto às vezes tão caro a algumas comunidades. A exemplo do Patrimônio Cultural produzido nas e pelas comunidades que compõem o distrito de Helvécia. Um patrimônio que fora construído às escondidas, na contramão da ordem imposta pelo regime de escravidão à qual os seus produtores foram submetidos.

Nas cinco respostas, quatro dos informantes dizem que desconhecem, um afirma não existir. Embora em duas das respostas afirmam que às vezes ocorre de maneira isolada algum trabalho, mas também não diz se são trabalhos coletivos, com participação de toda a escola ou parte dela, assim como não evidencia se mesmo sendo um trabalho isolado se há frequência, ou se são projetados. Em uma das respostas, a professora Sidineia diz ser uma articulação com o Projeto Mais Educação financiado pelo FNDE. Sobre esta questão analisamos que não existe um projeto institucional, da Secretaria de Educação e Cultura do município de Nova Viçosa, na visão dos professores sobre a formação dos educandos da Educação Básica acerca do Patrimônio Cultural.

Não sabemos os motivos pelos quais as culturas produzidas nessas comunidades não são tratadas como conteúdos na formação cultural dos educandos, porém julgamos relevante discutir sobre os elementos que constituem parte do patrimônio do município que resultou de uma luta, como nos diz Dan Baron, de uma luta íntima para uma nova humanidade (2004), uma luta para que pudessem recuperar as suas identidades que foram expropriadas na travessia atlântica, que foram usurpadas na chegada aos portos quando do *batismo* ou da troca de seus nomes como “em geral, ao embarcarem na África, os africanos cativos perdiam os nomes próprios e eram rebatizados com prenomes lusitanos” (Carboni, 2003: 28). A íntima luta travada pela recuperação de suas identidades, de suas histórias, o que pode ser entendida como atitudes de resistência, sugerida por Paulo Freire sobre a luta dos oprimidos na construção de uma ação para a liberdade; ou nas atitudes de adaptação e também de resistência apontadas por Bastide; entretanto, entendemos a existência dessas atitudes, mas, em função da violência e opressão sobre os escravos, buscamos compreender como se deram tais estratégias - resistir, adaptar.

Gruzinski nos auxilia a entender este processo ao construir o conceito de enfrentamento: para este autor, no processo construído para viver as relações de mestiçagens, os colonizados necessitaram da prática permanente de enfrentamento com o intuito de diminuir as desigualdades. Em se tratando dos escravizados, à época, os enfrentamentos além de contínuos ideologicamente políticos, no que resultaram os quilombos. Utilizamos o conceito de enfrentamento como o que melhor aglutina as estratégias de resistência e tentativas de adaptação. Nesse sentido, o designamos para contemplar toda a movimenta-

ção diária nas relações, para garantir os seus interesses, os poucos que lhes foram permitidos, mesmo com os enfrentamentos.

Não entender as comunidades, com certidão de autorreconhecimento, como as que mais facilmente dialogam com a significação ancestral, a partir de memórias de uma África imaginária é não entender a relação existente entre Patrimônio Cultural, educação, cultura e história. Ou porque “consagram-se como superiores certos bairros, objetos e saberes, porque estes foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque tais grupos contam com a informação e formação necessárias para compreendê-los e apreciá-los, ou seja, para controlá-los” (Canclini, 1994: 97). Seriam estas as questões pelas quais as culturas produzidas em Helvécia não compõem currículos, programas de cultura e atividades de um modo geral do município de Nova Viçosa?

A imagem do cemitério cercado por plantações de eucaliptos reflete o isolamento em que a comunidade de Helvécia ainda se encontra no que diz respeito às culturas, ao patrimônio, mesmo aos elementos já instituídos como são as comunidades certificadas. Nesta linha de raciocínio perguntamos a professores da Educação Básica, a gestores da Cultura e da Educação do município o seguinte: Sendo Helvécia uma comunidade com certidão de autorreconhecimento de que é remanescente quilombola e reconhecidamente produtora de elementos de significação africana através de suas culturas – festas, danças, sambas e folguedos, qual o lugar que a sua produção de culturas ocupa no Patrimônio Cultural do município?

Professora Sidineia nos deu a seguinte resposta:

as festas de Helvécia são realizadas com apoio da Prefeitura Municipal de Nova Viçosa, no que se refere à infraestrutura e contratação de bandas para tocar nos shows. No entanto, essas festas são realizadas mais com fins comerciais, nos cartazes de propagandas, por exemplo, dá-se mais destaque aos cantores que farão os shows no intuito de atrair multidões. Acredito que é necessário um trabalho sistemático da Secretaria de Educação e Departamento de Cultura, em parceria com os foliões/dançantes, para que a cultura de Helvécia seja compreendida, valorizada e praticada pelas novas gerações. Pois, o que se presencia no momento é um enfraquecimento das tradições de Helvécia (questionário respondido em 27 de janeiro de 2016).

Professor B sintetizou:

Não recebe valorização nem divulgação (questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

A professora Gilsineth Joaquim assevera que:

existe um descaso por parte da Secretaria de Educação e Cultura para com a comunidade de Helvécia no que diz respeito às manifestações culturais, pois sendo esta comunidade praticante de culturas singulares, suas produções neste sentido ficam esquecidas pelo município. Portanto, o lugar que ocupa no município eu desconheço. Entretanto, durante o ano letivo a escola João Martins Peixoto em Helvécia desenvolvemos ações sobre a temática com palestras, estudos nos planejamentos pedagógicos, oficinas com as crianças (Questionário respondido em dezembro de 2015).



Informante A responde o seguinte:

Helvécia tem situado como um potencial para o diálogo com o processo histórico de resistência, da herança cultural, mas com pouca visibilidade e reconhecimento de sua produção no contexto do Patrimônio do Município (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

Professor D resumiu:

há uma relevância quanto à produção de culturas de Helvécia, porém, pouco difundida pela Secretaria de Educação do município de Nova Viçosa. O apoio às festas que atraem as pessoas da região é irrelevante quando comparado à riqueza cultural que poderia ser difundida entre os alunos (questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

A professora Regina Constantino nos diz que a Secretaria não divulga nada sobre as culturas produzidas em Helvécia e que por isso, quilombolas e educadores da comunidade não têm informações que “confirmam notoriedade em relação a esses elementos culturais” (22 de dezembro de 2015).

O Chefe do Departamento de Turismo afirma que:

a preocupação com a valorização das manifestações culturais e do patrimônio cultural como um bem que representa a alma, a identidade e a tradição da Comunidade Quilombola de Helvécia ainda ocupa o primeiro lugar no patrimônio cultural do município, vejo que devemos acrescentar mais ações e valorização a essas culturas (Questionário respondido em 22 de dezembro de 2015).

As respostas neste bloco que intentamos saber qual o lugar que as culturas produzidas em Helvécia ocupam no patrimônio cultural do município nos levam à reflexão e questionamentos sobre o lugar que ocupa o Patrimônio Cultural para a Educação, a Cultura e o Turismo do Município de Nova Viçosa. Há no mínimo, diante da visibilidade que as respostas nos apontam sobre as culturas produzidas em Helvécia por seus moradores, a desigualdade instituída sobre essas culturas, o que as impedem de ocuparem lugar na formação cultural, educacional e turísticas do município.

É notório que diante dessa questão, os setores hegemônicos como disse Nestor Garcia Canclini, (1993) apropriam do patrimônio e criam separações entre setores da sociedade, pois eles entendem que essa manipulação sobre espaços, setores, saberes é natural porque na visão instituída da classe essas questões são gestadas por eles, os setores hegemônicos. Por Helvécia não conter os elementos exigidos pelos grupos históricos hegemônicos, por se tratar de uma comunidade subalterna e produtora de culturas histórico-locais em condição subalternizada, o lugar que ocupa no contexto educativo, formador, histórico e intelectual do município é mesclado de vazios, desigualdades, silêncios e distanciamentos.

Como não existe um trabalho de formação sobre Patrimônio Cultural, consequentemente não existe lugar para as culturas produzidas nas comunidades certificadas. É bastante oportuna esta discussão, na medida em que vivenciamos momentos no Brasil de setores da educação clamarem por conteúdos que pudessem ser trabalhados nas escolas para cumprir as exigências das Leis 10.639/03 e 11.645/08. Há, portanto, uma enorme contradição no município de Nova Viçosa, uma vez que possui, não apenas uma, mas

duas comunidades reconhecidamente certificadas como remanescentes de comunidades dos quilombos sob a sua jurisdição. Contraditoriamente, o eucalipto ocupa a maior área de terra plantada no território do extremo sul, em Nova Viçosa.

João Luís Monti, por meio de sua pesquisa de TCC, nos informa sobre as áreas plantadas na região do extremo sul:

Município	Área total	Aracruz + BSC	%
Caravelas	130.760ha	56.949	43%
Mucuri	131.068	43.122	32%
N. Viçosa	91.952	45.118	49%
Total	323.780ha	145.189ha	41%

Figura nº 16 (Tabela nº 1) - A expansão do eucalipto na região. Fonte: Koopmans, 2005: 73. In: Monti, 2006: 60

Em nome do progresso o eucalipto chegou à região, e embora seja difícil apontar as interferências das ações de suas empresas sobre as culturas simbólicas – fonte do Patrimônio Cultural, uma vez que o progresso, além de representar o avanço econômico de uma determinada região, chega amparado pela modernidade. Mesmo assim, intentamos desde os estudos de Mestrado explicar que as culturas dessas comunidades têm sido fragmentadas pelas ações das empresas de plantio, colheita e beneficiamento de eucalipto da região. Dissemos à época deste estudo, que “nos últimos trinta anos, [conforme] afirmam alguns moradores, saíram muitas pessoas da comunidade, foram vendidas muitas propriedades consideradas como terreiros de cultura, e a invasão do eucalipto limitou os espaços em que as manifestações aconteciam” (Santos, 2007: 108).

Por serem as ações do mercado em nome do progresso, tido como a metáfora do novo, a ideia é de que o velho e o atrasado, representados aqui pelas culturas produzidas em contextos populares e de tradição, devem se afastar para dar lugar à novidade, ao “progresso”. Isto acontece em quase todo o mundo, e o preço quem paga são sempre os que estão nas periferias sociais, da política, da economia, do conhecimento e da cultura, e no caso da região do extremo sul, de modo específico nas comunidades de Helvécia, pois são os que estão na efervescência da dupla periferia – da cultura e do Patrimônio Cultural; ambos são campos marginais em face de outras categorias do mesmo campo.

Ao empregar esta expressão *dupla periferia*, veio-nos à memória o conceito de dupla consciência, de Du Bois, um autor africano citado por Walter Mignolo, ao dizer:

em princípios do século XX, o sociólogo e intelectual negro W. E. B. Du Bois introduziu o conceito de dupla consciência que captura o dilema de subjetividades formadas na diferença colonial, experiências de quem viveu e vive a

modernidade na colonialidade. Estranha sensação nesta América, diz Du Bois (1970), para quem não tem uma verdadeira autoconsciência, mas essa consciência tem de formar-se e definir-se em relação ao “outro mundo”. Isto é, a consciência vivida na diferença colonial é dupla porque é subalterna. A subalternidade colonial gera a diversidade de consciências duplas, não só a afro-americana, que é a experiência de Du Bois, mas também “a consciência que surgiu em Rigoberta Menchú” (1982) ou “a consciência da nova Mestiça” em Glória Anzaldúa (1987) (Mignolo, 2005: 38).

O princípio apontado sobre a dupla consciência está em acordo com as discussões que fizemos em Freire sobre o processo de consciência e de conscientização do oprimido diante do opressor, e o risco que este corre por se encontrar em um campo com dupla saída: a conscientização do oprimido a ser convertida em utopia e a consciência de que em tendo sido oprimido precisa ocupar o lugar do opressor. Do mesmo modo, dialoga com a metáfora da meia-luz sinalizada por Bhabha, ao dizer que o colonizado sente-se alheio, numa meia-luz, numa meia-vida do outro e da sua língua.

Assim, como em Fanon e Spivak, a consciência do colonizado é dupla porque o lugar em que se encontra é duplo, é múltiplo e incerto do ponto de vista do pertencimento, pois os sentimentos construídos têm em suas bases mundos imaginados que diferem de um real que se situa num alheamento: negro, europeu, brasileiro. O que não se limita aos africanos e seus descendentes, se estende a grupos colonizados historicamente – afro-ameríndios –, ou ainda aos que estão se colocando nos processos de imigrações dos últimos 40 anos mais intensamente, das Américas para os países centrais da América do Norte e da Europa.

A dupla consciência não só divide como fragiliza a identidade. Os efeitos coloniais constroem, como diz Gruzinski, identidades quebradas. Neste sentido, a dupla consciência ou as consciências que se multiplicam sobre os colonizados permite pensarmos no que Canclini denomina de hibridismo, por ser duplo é frágil, inconcluso e incompleto. A dupla consciência, como dois polos abertos, apesar de opostos e confusos, inconstantes, frágeis e indecisos na própria escuridão dos seus corpos, ao se sentirem indefesos diante da razão e da emoção, como campos ideológicos, como nos sugere Fanon, porém definidores da epistemologia da diferença. “A dupla consciência, em suma, é uma consequência da colonialidade do poder e a manifestação de subjetividades forjadas na diferença colonial” (Mignolo, 2005: 38).

A dupla consciência, na diferença colonial, gera outras confusões no campo da cultura, uma vez que o colonizado não tem a consciência subalterna, construída na coletividade de suas relações, ou a conscientização como tomada de posição crítica diante da realidade, o que o levaria ao entendimento político das realidades brasileiras. Realidades, sim, geográfica, econômica, político-social e de culturas. Entender processos culturais, grupos sociais, suas metodologias e condições de produção, bem como suas finalidades sociais, pois as ações de culturas dos grupos subalternos, por mais que nem sempre estejam evidenciadas em seus resultados, suas práticas nascem de atos políticos, nascem de necessidades íntimas de suas relações comunitárias. Nesses contextos, os grupos sociais

produzem bens culturais que constituem os seus patrimônios, entendê-los, porém, é nada menos que uma predisposição política.

Perseguir o intento de saber se os processos que envolvem o estudo, a construção, divulgação e concepção do Patrimônio Cultural estão institucionalizados, nos levou a fazer a seguinte pergunta aos informantes da pesquisa: No calendário anual de cultura, turismo e educação do município de Nova Viçosa, as culturas produzidas em Helvécia são contempladas? Em caso positivo, favor anexar cópia do calendário, se negativo, gentileza comentar a sua resposta.

A professora Sidineia respondeu:

não tenho acesso ao calendário anual de cultura, turismo e educação do município de Nova Viçosa, mas visitando o site oficial de Nova Viçosa [www.novaviçosa.ba.gov.br](http://www.novaviçosa.ba.gov.br) é possível ver que são divulgadas as festas de São Sebastião e Nossa Senhora da Piedade, mas como disse anteriormente, os destaques são dados às bandas musicais contratadas para os shows (Questionário respondido em 27 de janeiro de 2016).

O professor Valdenir acrescentou:

“não, o que se vê é que a falta de apoio do poder público levou a própria comunidade em sua maioria, especialmente os jovens não valorizar as suas raízes culturais” (Questionário respondido em 29 de fevereiro de 2016).

A professora Regina Constantino afirma que:

das culturas produzidas em Helvécia, o bate-barriga e o samba de viola não tem apoio algum. Até a brincadeira dos Mouros e Cristãos que a secretaria de cultura diz fazer parte do calendário anual de cultura vê o recurso disponível ser empregado em bandas, e contratações de palcos. As Associações Cultural e Educacional de Helvécia que participam da organização da festa ficam a mercê dos festeiros, ou seja, pessoas e famílias, ao término da festa no domingo, se responsabilizam com os gastos dos brincantes da irmandade, referente à fardas, alimentação, fogos, concertos de espadas, arrumação da igreja, jantar dos padres celebrantes das novenas etc. Às vezes a prefeitura na pessoa do prefeito contribui com um valor irrisório para a irmandade (Questionário respondido em dezembro de 2015).

Informante A enfatizou: “sim”. A festa de São Sebastião e da Padroeira local Nossa Senhora da Piedade tem relevância no calendário cultural do município. O potencial de visitantes nos períodos festejos compete de igual com os mais importantes do município (Questionário respondido em cinco de fevereiro de 2016).

O informante B afirmou: “desconheço. Não há divulgação nas escolas ou por meios publicitários, como rádio ou carro de som” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

O informante C disse: “não é do meu conhecimento que as culturas produzidas em Helvécia seja contempladas pelo calendário turístico ou de educação do município” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

O informante D falou apenas: “não há no calendário letivo uma data para esse fim” (Questionário respondido em 29 de janeiro de 2016).

Informante G assegura que: “no calendário cultural do município tem relevância a festa de São Sebastião e de Nossa Senhora da Piedade” (Questionário respondido em 17 de fevereiro de 2016).

Informante E diz: “não” (Questionário respondido em 17 de fevereiro de 2016).

Jacob, chefe do Departamento de Turismo do município nos encaminhou o calendário de festas recente aos meses de janeiro e fevereiro que segue em anexo.

As respostas nos ajudam na compreensão de que as culturas produzidas pelos moradores das comunidades do distrito de Helvécia não contemplam os espaços no calendário de cultura, no de Turismo e no de Educação do município de Nova Viçosa. O que nos permite perguntar: O que representam as culturas destas comunidades para este município, uma vez que esta certidão implica especificidades nos atos administrativos destinados às comunidades?

As culturas produzidas por grupos sociais dessas comunidades representam a história negada, as identidades nacionais quebradas desde as suas chegadas aos portos do Brasil Colônia, e a porção de trabalho com significados para a formação da sociedade brasileira e o seu reconhecimento exigem cuidados políticos, econômicos e culturais de maneira legal e responsável.

Desmerecer os bens produzidos em Helvécia e Rio do Sul como Patrimônio Cultural das comunidades e do município de Nova Viçosa é desconhecer as discussões, decretos, leis que têm sido produzidos em prol da preservação, da promoção, da salvaguarda das culturas e histórias locais de cada nação, a salvaguarda patrimonial. O que demonstra uma desarticulação da Cultura e da Educação formal institucionalizada com as orientações, encaminhamentos do IPHAN, PCI e UNESCO.

Portanto, escolas, departamentos e Secretarias de Cultura, de Educação e de Turismo, entre outros, compreendendo os seus papéis no cenário cultural do município, do Estado, da Nação e do mundo na construção de espaços de produção, preservação e valorização do Patrimônio Cultural, podem contribuir de maneira significativa com a produção de culturas e sua preservação.

Cabe aqui reiterar o entendimento da UNESCO sobre a salvaguarda do Patrimônio Cultural:

entende-se por “salvaguarda” as medidas que visem a assegurar a viabilidade do Patrimônio Cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio (UNESCO, 2003).

A construção de sentidos a partir da análise das respostas que obtivemos nos questionários, nos possibilitou entender que as leis existentes sobre a questão do patrimônio podem, em certa medida, fortalecer o que François Choay denomina como a alegoria do patrimônio. Em outras palavras, o que é produzido como cultura, bens culturais, entra em uma seara de interesses que coloca em causa não só o resultado, o objeto, como também

o sujeito, os sujeitos autores, os lugares de onde esses emergiram para daí se classificarem em bens de importância e valor cultural.

Os bens culturais das comunidades que compõem o distrito de Helvécia estão sendo produzidos em uma vereda que se situa entre concepções institucionais que transitam em meio às produções, das quais os produtores dizem gostar e admirar, porém não estabelecem nenhuma relação mais próxima, mais direta, do ponto de vista da leitura, da promoção, da divulgação e da exemplificação como conteúdo de formação cultural.

E as ações das empresas de monocultura do eucalipto, estas avançam com o plantio de árvores em áreas consideradas "acervo" de memórias – a exemplo dos cemitérios.

Ainda assim, a performance da dança *bate-barriga* faz-se presente na vida e nas memórias, como nos disse a Sra. Fidelina: “todo ano eu faço alguma coisa, quando num dá pelo meno a farofa eu faiz. Maisi meu pai faz o bate-barriga, mais, eu parei o bate-barriga, mas exerço todo ano. Todo ano e a farofa...” (14 de junho, Rio do Sul, Helvécia, 2015). As palavras da Sra. Fidelina sintetizam o que dissemos sobre a presença da performance da dança na vida e na memória dos moradores. Nas suas palavras é possível observarmos que ao falar de seu pai falecido já há muitos anos, ela o traz para o seu cotidiano: *meu pai faz o bate-barriga, mas eu parei*; deste modo ela e seu pai aparecem em um mesmo plano de vida, o que já não é, porém, mesmo estando na trilha estreita como nos referimos acima, a performance da dança faz-se presente na latência do cotidiano.

Nos estudos de Mestrado dissemos que a cultura em Helvécia – comunidade negra de afrobrasileiros, sempre foi uma prática exercida por seus moradores em seus diferentes tempos históricos e sofreu discriminações de toda ordem, impedindo-a de que suas manifestações fizessem parte dos conteúdos das festas regionais, comemorações oficiais, das escolas: local, regional e do Estado, como conhecimento de cultura e de história de uma comunidade que ainda se percebe como negra e fabricante de performances tradicionais afrobrasileiras, a partir das ações e movimentos de suas danças, ofícios, sambas e folgue-dos (Santos, 2007: 39).

Ainda na tentativa de aprimorar a relação entre as ações econômicas, as culturas produzidas em comunidades afrobrasileiras e o Patrimônio Cultural, situamos a movimentação da população a partir dos dados do IBGE. Nos dados podemos perceber com maior clareza o que os dançantes e moradores dizem sobre as interferências que ações econômicas provocam sobre as suas práticas.

Pensar na cultura simbólica, de modo específico nas produzidas em contextos populares, a partir puramente dos seus resultados é desconsiderar todo um contexto em que ocorrem os processos de produção e que definem esses resultados. Enxergar por este ângulo é imprimir uma visão dominante de classe sobre as classes subalternas, é não entender o caráter coletivo inerente ao trabalho artístico, performativo e de culturas que se relacionam diretamente com os seus contextos e necessidades. “Numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares” (Fischer, 1987: 50).

As interferências de ações econômicas sobre as práticas de culturas nas comunidades certificadas numa outra vertente tentam silenciar a voz coletiva, retirá-la do núcleo comunitário onde as culturas atuam como um vetor de identificação e de coesão entre os membros das comunidades, entre as gerações, e em última relação, na sociedade. As culturas ali produzidas são os seus artesanatos, as suas obras-primas de arte, suas obras consideradas completas pelo significado e relação direta com a vida, assim como os seus rituais, suas oferendas, agradecimentos e obrigações profano-religiosas. São, portanto, ações políticas silenciadas por forças político-econômicas que provocam... No entender de Dan Baron:

tanto silêncio, passividade e medo em um povo tão resistente e honesto. (...) uma cicatriz aberta, um monumento de cinco séculos de massacres escondidos, injustiças normalizadas, línguas destruídas, arquivos queimados, identidades analfabetizadas, notícias desinformadas e autoestima mutilada – uma perigosa história tremendo sob uma amnésia coletiva (2004: 6).

A sutileza das ações econômicas sobre as práticas de culturas nas comunidades subalternas só são percebidas na medida em que atravessamos as barreiras impostas pelas ações econômicas, políticas, e nos aproximamos das práticas de culturas; estas, no modo como são produzidas em seus contextos, com suas necessidades e obediências que a elas se agregam. Assim se possibilitará o entendimento de ausências, silêncios e vazios deixados por essas ações.

Um vazio de lugares, aparentemente tão comum e vulgar, um terreiro de uma casa velha de uma família pobre, a casa de farinha, o chiqueiro, o poleiro e o curral dos animais onde havia a certeza do alimento; a ausência da família que residiu por mais de dois séculos na mesma casa, ou no mesmo terreiro, mudando-se apenas para fazer a melhoria da casa; o silêncio das vozes que entoavam os ofícios de agradecimentos, de homenagens, de obediência, de ação de graças ou mesmo o ofício aos mortos; um silêncio de vozes, toadas e tambores – que entoavam fortemente, os corpos ausentes, as vozes impedidas pela força da presença do eucalipto.

Uma observação que só foi possível com a ajuda dos dados do IBGE, e para tanto fazemos um pequeno arco histórico sobre as populações do município de Nova Viçosa e do distrito de Helvécia, para que melhor entendamos as interferências de que tanto falamos a partir das informações de dançantes, foliões, festeiros e moradores.

Não podemos perder de vista o modo como essas ações atingem as culturas, pois elas se utilizam dos mais diferentes artifícios para seduzir moradores geralmente produtores de culturas, numa aparente sedução e sutilezas, apesar da violência com que expulsam os moradores de seus contextos de produção cultural, de seus diálogos com as significações as mais íntimas do ponto de vista do sentimento, da identificação e da cultura como coesão social. O êxodo provocado por essas ações impactam as comunidades, suas culturas e seus patrimônios de um modo geral, agredindo-os de maneira que se aproxima da dizimação – é o Patrimônio Cultural. Entretanto, este processo tenha um álibi.

Vamos aos dados que melhor explicitam os resultados provocados pelas ações “sutis” das empresas de monocultura de eucalipto sobre os grupos sociais do distrito de Helvécia no município de Nova Viçosa. Os vazios e os silêncios construídos... as ausências provocadas:

<b>Helvécia – Nova Viçosa - BA</b>	<b>1991</b>	<b>2000</b>	<b>2010</b>
<b>Total de habitantes</b>	15554	3157	3741
<b>Urbana</b>	1535	1652	1607
<b>Rural</b>	14019	1505	2134

Figura nº 17 (Tabela nº 2) - Demonstrativo populacional. Fonte IBGE: (1991), (2000), (2010)

Observamos que os dados apresentados por João Luís Monti sobre a quantidade de terras ocupadas por esta monocultura na região, ganham maior significado à medida que visualizamos o impacto sobre a população rural do distrito nesta tabela, e consequentemente o drástico esvaziamento das zonas urbana e rural no período apresentado pelo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística nas referidas décadas: a diminuição da população total do distrito, aproximadamente em mais de 80% em apenas uma década.

Lamentamos o fato de não termos o censo dos anos anteriores, mas segundo informações obtidas no órgão, 1991 foi o primeiro ano em que esse impacto atingiu o distrito especificamente. Lembramos que o eucalipto foi plantado pela primeira vez na região em 1978, o que equivale a dizer que nas cinco décadas de plantio intensivo de eucaliptos na região, os moradores da zona rural, ao se desfazerem das suas terras, mudaram-se para os centros urbanos, deixando para trás seus costumes e os bens culturais que os ligavam às histórias locais com as suas significações.

A situação do distrito de Helvécia, compreendida pelo IBGE pelas comunidades de Helvécia e do Rio do Sul, se agrava à medida que os dados oficiais do IBGE traduzem e confirmam a voz dos dançantes, foliões e moradores, ao informarem que os antigos moradores, ao venderem suas terras, mudaram-se para os grandes centros da região, do Estado e do País. Esta situação se evidencia com a diminuição brusca do número de habitantes, de uma década para outra, de aproximadamente 90%.

Não temos dados da década anterior, não temos dados que comprovem algum retorno, porém podemos avaliar que houve um aumento natural da população, que subiu de 1.505 no censo de 2000 para 2.134 em 2010.



O vazio dessas pessoas foi preenchido por árvores de eucaliptos em grande escala. Como nos disse Alice Rita – dançante e performer da dança *bate-barriga* –, em uma das nossas conversas sobre o eucalipto em uma das ações do Projeto de Extensão: “O eucalipto parece um tanto de políça tudo infileradim”, e fez um gesto com as mãos como o utilizado para a saudação militar (Helvécia, Projeto de Extensão na comunidade – NUPLEX-UNEB). É deste cenário que os moradores dizem que as ações do eucalipto interferem na produção e ocorrência da performance da dança *bate-barriga* e das suas culturas de maneira geral.

Desse modo, as inquietações e o entendimento de patrimônio são frutos das análises construídas a partir do contexto em que se originou o estudo de caso, da observação e das informações colhidas de acordo com as sugestões teóricas em diálogos. A conceituação de cultura como um contexto, a ciência interpretativa, a consciência subalterna, a conscientização como postura política, mestiçagem e hibridismo, as histórias locais indissociáveis às relações sociais estruturaram o alicerce deste trabalho.

A cultura, na centralidade do fluxo dos comportamentos, se entrelaça e conjuga com o conceito de Patrimônio, por nós defendido ao contemplar as práticas de culturas vivenciadas por diferentes povos que constituem as localidades históricas das comunidades de Helvécia, comunidades à deriva do processo de modernização desde a sua formação. Do mundo moderno lhes coube a escravidão, daí o conceito de moderno-colonial alcunhado por Mignolo, ao ancorar a nossa discussão sobre as diferenças culturais e históricas no mundo pós-colonial.

“O Patrimônio Cultural, desde as épocas mais longínquas até a atualidade, e quer ele se expresse por objetos, vestígios, documentos, testemunho, gestos, sons, paisagens, símbolos, ritos, mitos, espaços sagrados, etc.,” (Marques, 2005: 2), é o que entendemos por Patrimônio Cultural. Essa compreensão, com abrangência para comportar as diferentes práticas de cultura existentes nas diferentes localidades, ainda nasce das histórias locais, registros de seus enfrentamentos.

Porém, é mister o desdobramento dessa compreensão para que possamos clarear e ampliar a concepção no sentido de trazer para o eixo central das discussões universais o Patrimônio Cultural, em pé de igualdade com a prática e concepção desenvolvidas, pois “não se trata, portanto, somente do patrimônio imóvel ou de bens móveis, dos edifícios e monumentos nacionais, da obra-prima artística ou literária, mas igualmente do Patrimônio incorpóreo e ambiental” (Marques, 2005: 2).

Do mesmo modo, ocorre com a dança *bate-barriga* – a visibilidade do ato da performance só se efetiva em função da materialidade que os corpos dançantes a possibilitam. Neste sentido, a dança e todo o seu ritual, elementos incorpóreos, vêm à baila com a ação e existência corpórea dos dançantes, dos foliões. A predisposição dos dançantes para o cumprimento do que eles – ao longo da realização histórica dessa prática cultural – entenderam como ato sagrado e de agradecimento aos deuses, é o que institui a incorporeidade do Patrimônio Cultural.

### 3 - HELVÉCIA, ENTRE AS FRONTEIRAS DA TRADIÇÃO E DO IMAGINÁRIO COLONIAL MODERNO

*Hoje nós já num brinca mais, mas no nosso tempo nós brincava de samba de viola, samba de tambô e samba de candomblé. Tudo eu sambava. Agora porque a gente tá ficano velha, num aguenta mais, mas eu... e minha bisavó sambava Nagô, sambava Nagô no barraco.*

*(Sra. Brasília Aleixo)*

É instigante o aprimoramento do estudo de um fenômeno, e muito mais o torna quando este fenômeno é cultural, social e se apresenta em meio a uma teia enredada a outros fatores, a exemplo dos comportamentos que os transportam de um lugar a outro do território mesclado por relações as mais distintas, oriundas do imaginário colonial/moderno numa "aparente" coexistência com as tradições.

A performance da dança *bate-barriga* tem em seu repertório de significações uma gama de elementos que a remete aos tempos de seus ancestrais – estamos a nos referir à ancestralidade africana. Esta, tão bem expressada e delineada pela Sra. Brasília, moradora na região desde o seu nascimento em 10 de junho de 1933. Em suas palavras, ela evidencia o saber dominado como um poder ancestral em prática permanente entre as gerações representadas no trânsito, no alongamento histórico e no rito que passa pela vida e suas transformações. Ao tempo que indica a necessidade de continuidade a partir dela e da sua missão cumprida, relativizada por ela mesma ao se utilizar de um gerúndio para se referir à idade cronológica – a gente tá *ficano* velha –, ela não disse: estou velha, estou em processo, a caminho da velhice – o que nos ensina que a entrega de suas obrigações com as culturas não tem um tempo estabelecido, uma data estanque, porque a cultura como instrumento de poder local, como patrimônio construído a partir de suas próprias histórias, é cuidadosamente transmitida e transferida às gerações com a certeza da continuidade, do seu prolongamento nos interstícios da história de longa duração, pois é cultura, está intrinsecamente entranhada na mente das pessoas.

É desse lugar que a cultura se dissemina nos corpos, nos gestos que a vida exige atuantes e atuando no cotidiano diário como recolha de suas significações. Estas significações, entendidas como um conjunto de conceitos presentes nas memórias e que se permitiram a experiência de serem reinventadas em contextos e relações onde as ancestrali-

dades, africanas e demais envolvidas, transitam de maneira “onisciente” como elementos norteadores das culturas afrobrasileiras.

Apesar de os vestígios, sentidos e significados africanos e afrobrasileiros terem sido fortemente proibidos, negados, eles persistiram em meio às diferentes *motrizes* ancestrais envolvidas (Ligiéro, 2008). Negaram o pensamento, a religiosidade, a arte e o movimento do corpo do homem negro para além da força de trabalho, pois como diz Fanon, “o conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa”. E para os colonizados e a elite que os sucedeu, “em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (2008: 104).

Assim aconteceu com a reconstrução do tambor como instrumento que sofrera alterações em seus sentidos para atender aos apelos e necessidades advindas dos contextos e relações de mestiçagem, de hibridação, mas, sobretudo dos enfrentamentos de dominação colonial impostos, cenário da diferença colonial em que construímos a nossa análise sobre a performance da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural da comunidade.

Helvécia está na travessia entre os vivos e seus ancestrais na construção de suas práticas, performances culturais, na captura dos *comportamentos* a serem *restaurados* e, por consequência, traduzidos em performances também restauradas neste estudo da performance da dança *bate-barriga*. A utilização deste conceito, em Richard Schechner (2003: 32), nos possibilitou entender como os foliões e dançantes vêm recuperando as experiências e saberes dos seus antepassados para recompor historicamente a dança *bate-barriga*. A base escolhida pelos dançantes e foliões para trilhar os caminhos de construção e os de reconstrução das práticas de culturas ocorrentes historicamente na comunidade, é a experiência de antepassados ainda presente nas memórias – individual e coletiva.

Entendemos que a reconstrução dessas memórias se dá por meio da restauração dos comportamentos, tendo como base os conteúdos do repertório ancestral que fez de cada uma e de cada um, como diria Fanon, responsável pelo seu próprio corpo como repositório do legado trazido de seus contextos coletivos e individualizados, e diz: “eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais” (2008: 105).

Para tanto, o processo se dá da seguinte maneira: eles partem da exigência do presente, que para garantir a sua plena existência, mantém o diálogo com o passado prenhe de saberes e vivências ancestrais. É deste lugar que dançantes e foliões capturam os comportamentos por meio das lembranças em que revigoram as memórias, e os revitalizam como novas experiências na interação com as exigências do cotidiano na interação com os comportamentos restaurados, pois “são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de um filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos” (Schechner, 2003: 33).

A restauração dos comportamentos se dá em diversas passagens da vida individual e da vida coletiva. No campo individual, a restauração ocorre à medida que uma jovem mãe recupera traços comportamentais de suas matrizes – mãe, avó, bisavó – para a

criação de seus filhos. Este ato, ao passar de um tempo histórico a outro ganha contornos, sentidos e contextos diferenciados que atuam como filtros de restauração.

No campo coletivo, em que as práticas produzidas em contextos populares são pontos de identificação de culturas que têm como conteúdos as recolhas perdidas nas diásporas, os comportamentos se restauram na movimentação temporal das suas práticas. Ou seja, exemplificando, a performance da dança *bate-barriga* foi originada em condições estritamente impregnadas de rituais, podendo até sugerir, com base no que hoje vimos e ouvimos sobre ela, que o caráter religioso e de fé que a envolve confunde-se com o próprio ritual de fertilidade, de agradecimento e de passagem.

Nesse sentido, ao se transferir de um tempo histórico a outro, muitas dessas características se esvanecem, outras se agregam, dando um outro formato e tipo à brincadeira, à festa e ao folguedo. Muitas ganham características estritamente artísticas, outras se restringem ao jogo e tantas outras se articulam entre ambas e com demais tipologias das artes performativas. Este trânsito é o que Schechner denomina por comportamento restaurado. Às vezes, o jogo, o ritual, a arte e a brincadeira cotidiana, todos imbricados na composição das artes performativas afrobrasileiras, a depender do contexto em que ocorrem, um se desagrega para dar lugar ao outro, na mesma estrutura hierárquica instituída pelo real e o imaginário.

Os elementos, portanto, que compõem a dança e a performance cultural, com base na compreensão que salta das narrativas construídas pelos próprios sujeitos que as produzem, estão contidos nas informações orais, escritas e imagéticas – fotografias, filmes, questionários e na observação local da prática da dança, resultantes do processo de levantamento da pesquisa –; eles e por meio deles sob uma análise e interpretação, e assim foi possível construir os significados que construímos.

Estes elementos aparecem nesta ordem de importância, finalidade e desenvolvimento: o tambor; o ponto-toada; a saca – o bater uma barriga na outra – a performance; espaço reduzido de coreografia. Este, entendido por nós como o espaço da dança onde o batuque do tambor atua para a revitalização do comportamento no movimento que conduz os corpos à performance cultural.

Porém, “o modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição” (Schechner, 2003: 33). De maneira descritiva e à luz da observação e das informações colhidas descrevemos, para cada um desses elementos, um conjunto de caracteres que possa demonstrar a funcionalidade, o sentido no todo da dança *bate-barriga*, e na prática, a dinâmica e significados que essas brincadeiras têm para o universo das culturas e dos bens culturais do Brasil.

### 3.1 - TAMBOR, PERFORMANCE E TOADA: ELEMENTOS DE PODER NA INCORPOREIDADE DA DANÇA BATE-BARRIGA

O tambor – um instrumento indispensável ao ato de dançar e indissociável à performance cultural, ocupa lugar soberano por ser o único instrumento que é tocado e que faz a convocatória para o mundo da ancestralidade. O batuque – ao som deste único instrumento, é o todo da dança. Este termo foi utilizado de forma pejorativa pelos senhores para nominar as práticas de culturas produzidas pelos ex-trabalhadores em regime escravo, de batuque de negros. Mais tarde foi utilizado pelos próprios afrobrasileiros para definir as suas danças e performances – batuque de tambor, batuque de candomblé, batuque nagô.

É, portanto, o tambor que entoa e ordena o jogo estabelecido pelos corpos no movimento em que reside a performance da dança. As regras, se existem, são autônomas como num jogo, tem “regras” próprias que assemelham àquele que antecede e sobrepõe a própria cultura como bem fala Huizinga (1999: 3). São esses elementos, com essa carga semântico-cultural que define o repertório da dança *bate-barriga*. São, pois, os elementos materiais e visíveis que dão corpo e estrutura à dança e, por consequência, são a base do movimento performático, da sonoridade e melodia, da poética inerente ao jogo de palavras, das letras e da ação dos corpos, questões que instituem a importância e significado de estarem na dança, a imaterialidade e a incorporeidade. Para Luís Marques:

o visível abriga o invisível [e] também não existe incorpóreo sem corpóreo. Mesmo na arte, na religião, e na oralidade em geral, o suporte é sempre físico, seja o corpo humano e/ou o objeto, a imagem religiosa, o livro sagrado, a hierofania (2005: 444).

A premissa apontada por Marques nos convida a trilhar alguns caminhos e pistas no sentido de possibilitar a construção de teias de significações sobre o tambor, a partir da análise conceitual dos pares visível/invisível, corpóreo e incorpóreo, no intuito de nos aproximar de pontos que os diferenciam e aproximam para a composição da materialidade e da imaterialidade no tambor.

Desse modo, podemos partir do princípio de que o tambor é uma peça de madeira e couro, um objeto material móvel, um instrumento visível com dimensões mensuradas, por conseguinte, um corpo em que a sua corporeidade é tangível, material, apesar de móvel.

Nesse objeto de visível materialidade residem mistérios, ancestralidades, fé, e as suas contradições. Acalenta a vida, é imperativo nas guerras, entoa a tristeza diante da morte e rufa para ecoar a convocatória para todas as finalidades, ainda recebe e envia mensagens. A sua força é tamanha entre as culturas que algumas delas o tomam como o seu porta-voz, a exemplo das africanas que o consideram como instrumento sagrado. Agrega os diferentes ritmos africanos motivado por suas tradições.

Já os ritmos e sentidos a ele atribuídos pelos povos da América, após a travessia do Atlântico em terras e relações alheias, foram revitalizados para atender às necessidades urgentes e emergentes suscitadas pelos enfrentamentos coloniais. E com isso, o tambor é ampliado sem perder a sua condição múltipla de rei, de herói e de sagrado. Neste ponto, ao ser manifestado o sentimento de sagrado ao tambor, as culturas deram, portanto, a hierofania.

O fato de ser considerado sagrado institui, por si só, a incorporeidade a partir dos sentidos e significados a ele atribuídos. Esta manifestação de sentidos faz aflorar os elementos incorpóreos, frágeis, instantâneos e fugazes. Um conteúdo simbólico, a necessidade subjetiva que mantém o homem em sua cultura em equilíbrio com a divindade e a terra, entre plantar e colher o seu sustento, numa relação de trabalho e de espiritualidade, caminho de encontro e comunicação com o mundo do sagrado, sem se distanciarem dos elementos que os prendem à vida diária e profana. Não nos esquecendo, porém, de que a sua base é o material, e o trânsito à imaterialidade para além da hierofania ecoa da relação que se estabelece entre o tocador e o objeto.

A imaterialidade, a incorporeidade, portanto, são processos pelos quais passa o tambor em meio às relações que dele se utilizam. É, em síntese, “um vetor de significações múltiplas, que não são inerentes à coisa, mas geradas dentro e fora dela” (Meneses, 2009: 30). Estas dimensões que envolvem o tambor são discutidas na sequência desta análise.

De posse dessas significações que revestem de maneira ampliada as culturas afro-ameríndias, ao tempo que nos detemos em relacioná-las ao tambor como instrumento físico, corpóreo e visível, material móvel. De significado, voz e metáfora para as culturas, desde as mais antigas do globo terrestre às mais juvenis representadas pelas culturas do Novo Mundo.

A visibilidade do tambor é incontestável, a sua corporeidade, além de ser indiscutível, é de uma solidez histórica – a madeira quase sempre em formato oco, a pele específica de determinados animais, o que se estende às cordas e aos cipós que amarram e cingem uns aos outros; é também inegável a visibilidade, a corporeidade destes elementos, uma vez que são partes de objetos materiais móveis. Os xamãs das regiões altaicas fabricam:

o seu tambor com um ramo da Árvore cósmica, durante um sonho iniciático. Cada vez que ele se serve do seu tambor, o xamã está, portanto, em comunicação com o Eixo do mundo, o que lhe permite penetrar num mundo divino. O tambor, ornamentado de figuras simbólicas é, só ele, um microcosmos: ele é o ‘cavalo’ do xamã e é ele que o transporta nas suas viagens místicas. Ele ritma as sessões de magia do xamã; ele é verdadeiramente um instrumento de êxtase e da posse. (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 108).

É indiscutível o lugar de poder que este instrumento assume em meio às culturas – o caráter universal está expresso desde a sua estrutura física, numa íntima relação com os

significados mágicos e simbólicos do indivíduo em seu mundo individual em si mesmo, ou do mundo coletivo, ampliado pela dimensão cósmica do globo.

O tambor, ao mesmo tempo que é único para indivíduos e grupos em suas singularidades culturais, numa relação com o microcosmo, ele de modo igual se irradia numa dimensão macro com homens, mundos e culturas. Como se nele se agregassem a mística, a magia, o êxtase, as divindades, as festas, as alegrias, as dores e as guerras, num composto corpo de contradições e de completudes as mais variadas. Mas onde está a incorporeidade, a invisibilidade, com as quais identificamos este instrumento e com as quais se instituiu a sua imaterialidade?

Poderíamos dizer que o intangível nasce no interstício da relação entre o objeto e a ação humana, desde a sua confecção, se estendendo através do jogo entre os corpos ao produzir o barulho que transmite e codifica o som do tambor. É uma voz, uma ordem, um apelo celeste, uma magia, um convite à vigília, às festas e às obrigações da humanidade, pois o tambor “é como uma barca espiritual, fazendo passar do mundo visível ao invisível e está ligado aos símbolos da mediação entre o céu e a terra” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 629).

Não é fácil, portanto, examinar o incorpóreo, o invisível em meio ao corpóreo, ao visível e físico. Do mesmo modo, não é fácil situar o tambor, a sua importância intangível, sem antes entender que se trata de situações diferentes em um mesmo objeto, ou seja, há uma dependência do encontro homem-natureza em ação para que se possa compor o que se pretende, a imaterialidade. Em outras palavras, a sua relevância não reside na estrutura material e corpórea, na condição e existência física, porque a sua importância consiste no que este instrumento transmite.

Vejamos: o tambor, ao fazer o barulho que resulta da ação do homem, seu corpo, seus gestos, sua criatividade e o seu pensamento, transmite um som, este som, portanto, é a constituição da incorporeidade e, por consequência, o que institui a sua imaterialidade. O som do tambor, a magia a ele inerente e o efeito catalizador que este tipo de instrumento provoca suplantam a sua condição material, corpórea, e o lançam ao invisível que é, por natureza, insuficiente de percepção una, é impalpável. Neste sentido, Marques diz: “o lado inorgânico suplanta mesmo o orgânico” (2005: 5).

Interessa-nos nesta tessitura dizer, continuando com as palavras deste autor, que “se considerarmos um bem material móvel, como uma guitarra, em que imediatamente verificamos que a sua importância não reside na sua forma e existência corpórea, mas no que ela transmite” (Marques, 2005: 5), podemos, a partir da exemplificação e da descrição aqui pontuadas em análise, compreender que o incorpóreo transcende o corpóreo, ao mesmo tempo que deste depende a sua existência, apesar de esta ser imbuída de uma velocidade instantânea que a faz esfumar-se.

Dizendo isto, concluímos que a imaterialidade tem como ponto de partida um corpo, seja este humano ou de qualquer outro objeto, de corporeidade móvel, palpável e perceptível. A estrutura do tambor, o material utilizado em sua confecção, nada mais são do

que elementos oriundos de objetos corpóreos; embora cada um esteja relacionado com experiências simbólicas em diferentes culturas, o seu caráter de imaterialidade só se evidencia com a ação do homem. Vemos que a importância mágica, o seu valor simbólico e ancestral, a sua condição metafórica como linguagem e *Logos* para algumas culturas da humanidade no globo terrestre, reside fora do corpo do objeto, do artefato.

Entendemos que o sentido e os significados construídos sobre o tambor têm residência certa no movimento desenvolvido na interação – tambor e homem. Daí compreendermos melhor, pois “não é de admirar ver-se, em certas funções especiais, o tambor nascer com o homem, para morrer com ele (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 80).

O tambor, neste panorama, é um objeto com característica material móvel e que histórica e culturalmente recebeu a metáfora como agregada e tradutora de sua voz ordenadora, política, mágica e democrática. Esta é a sua função entre os povos, especificamente entre as sociedades colonizadas da América, em meio aos contextos de mestiçagem e de hibridismo provocados pelas conquistas, mas, sobretudo nos contextos de enfrentamentos e batalhas coloniais, os quais deram origem a essas fragmentações. Para Walter Mignolo, os termos mestiçagem e hibridismo não contemplam a necessária reflexão e crítica do fenômeno da conquista. Porém, utilizamos esses conceitos por entendê-los pertinentes à análise de aspectos que são inerentes às batalhas e enfrentamentos coloniais. As relações de confrontos e as relações que emanaram destes.

E, de maneira delimitada, o tambor cumpre essas funções entre os moradores da comunidade de Helvécia, como voz em suas culturas e diálogos na interação com o passado ancestral de África e a ancestralidade inerente ao processo de ocidentalização, que se utilizou da mão-de-obra dos africanos na condição de trabalhadores em regime de escravidão.

Em todo o planeta, em suas mais complexas relações, o tambor faz-se presente, ora como instrumento de transmissão sonora a partir do barulho que emite, ora pela sua magia entre a natureza – o homem, a água, a terra, o fogo, os animais – e os deuses. Sua força sonora, que nasce da relação com a natureza especificamente, é energizada pela força que os fenômenos naturais lhe outorgam. Seu barulho resulta da relação ajustada entre a madeira, o animal e a energia humana. O tipo de madeira, a parte a ser utilizada e o desenho traçado são exigências a rigor. A pele do animal, na maioria das nações e culturas, deve ser de vacas vermelhas. Os cipós com os quais são feitos o encordoamento, as amarrações e os nós devem por exigência rigorosa ter a força da pele que o reveste, a sua capacidade elástica e resistência para que se possa ajustar e se permitir ser afinado.

Tendo a estrutura do seu corpo composta por esses elementos, em que se permite conjugar terra, vida e natureza, esmiuçando-os, torna-se capaz de ser e de estar em diferentes lugares, em infinitos acontecimentos para semear a vida. A fim de que entendamos a sua dimensão diante da vida e a sua posição como símbolo, observemos o que dizem estes autores: “no Sudão central e oriental, é um tambor que contém os animais e as se-



mentes das plantas que um deus traz aos homens. Ele é o símbolo da fecundidade, a semente das sementes” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 630).

Mas a sua função vai muito mais além – em algumas culturas, entre povos e continentes, o tambor simboliza a fecundidade, agradece o nascimento da vida e ritualiza a morte; “na África ele está associado a todos os acontecimentos da vida humana. Ele é o eco sonoro da existência”, é a palavra maior em meio às culturas da África e a sua razão. Portanto, ao rufar nas distâncias ou nas imediações, a ordem é parar e ouvir a força que virá através do verbo que pode ser prenhe de divindade, de contestação ou de apelo por justiça e favores celestes, é o Logos entre as culturas africanas.

identificando-se com a condição humana, de que é a expressão, ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, rapaz na idade da iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o ritmo vital da sua alma, com todas as voltas do seu destino. Ele identifica-se com a condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 80).

Nessa relação com a vida em suas mais sutis manifestações, ou em suas maiores fragilidades diante de si mesma, a morte, a guerra, a destruição, o tambor cumpre de maneira altruísta a sua intersecção entre o sagrado e o profano, entre o deus e a natureza de modo autônomo e racional. Daí a sua continuidade e força permanente.

Em todas as culturas, “poderíamos, portanto, dizer do tambor que ele é uma cratoniana ucraniana (masculina) ou ctoniana (feminina) e associada, neste último caso, ao simbolismo da caverna, da gruta, da matriz: diz-se do som do tambor que nos toca profundamente” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 630).

Emitir som, então, é uma das características primordiais do tambor; não se imagina este instrumento distanciado desta função e finalidade em todas as culturas. Está relacionado à origem da manifestação, e por isso demonstra, denuncia, protesta, significa e evidencia; ele está intrinsecamente relacionado ao ritmo do Universo. Nesta perspectiva, o tambor assume os seus papéis diante das manifestações cerimoniais dos deuses. Entre os deuses hinduístas, o tambor está ligado à expansão da realidade, do mundo e das suas leis naturais, do *Dharma*, “sobre o qual Buda evoca o tambor da imortalidade” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 629).

O tambor, de maneira geral, atravessa as culturas planetárias na velocidade com que o seu barulho emite um determinado som. Ou com a mesma velocidade com que o seu som acompanha o ritmo do Universo. O tambor está relacionado à terra, à água, ao raio e às sexualidades, e por consequência, às bênçãos celestes.

na China antiga, por exemplo, o tambor é associado ao curso aparente do Sol, e o que não é diferente, ao solstício de inverno: o solstício é a origem deste curso na sua fase ascensional, o início do crescimento do yang. É por isso também que o rufar do tambor acompanha a trovada, é associada à água, elemento do solstício invernal, ao além-celeste. (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 629).

Nesta mesma direção, o tambor africano atua entre as culturas e sociedades da África, na intercessão dos favores celestes.

O tambor, em si mesmo, é um instrumento de intercessão que agrega múltiplas funções, desde o apelo a favores celestiais, cerimônias de agradecimento, de fertilidade, de abundância e de liberdade; é também de caráter destruidor, ao relacionar a sua utilização com as guerras, a força e a magia do seu som expandido para atingir o inimigo. Nesse sentido e exemplo, está fortemente relacionado com o trovão, o raio. Para explicitar o seu caráter de intercessão, citamos novamente estes autores ao dizerem que “o tambor é o símbolo da arma psicológica, que desfaz do interior toda a resistência do inimigo; é considerado como sagrado, ou como a morada duma força sagrada; ele troveja como o raio; é ungido, invocado, e recebe oferendas” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 629).

Em um diálogo entre a terra e o céu, entre os deuses e os homens, o tambor impõe a sua voz. Está presente nas selvas indígenas como força de proteção e de resistência, mas, sobretudo, como símbolo de fartura alimentar, de bênçãos da natureza, e como o som de agradecimento, são os indígenas que em suas danças agradecem os seus deuses ao rufar dos tambores. Mas também como ofensiva em suas guerras.

O entrecruzamento, a multiplicidade e o poder de intercessão inerentes ao tambor dão a este instrumento um caráter democratizador, presente e onipresente em meio às culturas da humanidade desde as mais antigas tradições. Ao mesmo tempo em que é raio e trovão, é voz conciliadora, celestial, é abundância, vida e agradecimento. É musical em sua própria natureza, de harmonia cultural, símbolo de aliança entre povos. É possível dizer que ao rufar, a sua voz ecoa com força e rapidez de magia que liga, interliga o céu e a terra. Interessante neste momento utilizar um texto de Atharva Veda, de número 5: 21 citado por Chevalier & Gheerbrant, que expressa a sua origem e a condição múltipla em que é ungido, invocado, e que recebe oferendas; diz:

vai contar aos nossos inimigos a falta de coragem e o desespero, ó tambor! Revolta, perturbação, temor, eis o que nós te insuflamos: abate-os, ó tambor! Tu, que és feito da árvore e da pele das vacas/vermelhas, ó bem comum a todos os clãs, vai dar o alarme aos nossos inimigos... Que os tambores gritem através do espaço quando partirem derrotados os exércitos inimigos, que avançavam em fileiras (2010: 629)!

O tambor é este instrumento descrito ora como um veículo de informação entre clãs e culturas, ora como guerreiro que abate o inimigo e como arma que impõe o medo. É um misto que não difere do sentimento humano e às vezes se confunde com o próprio humano, guerreiro, rei, deus, humano.

Na dança *bate-barriga* é o único instrumento e ocupa lugar de importância na prática das artes performativas produzidas em Helvécia, assim como nas artes e culturas performativas afrobrasileiras e afroameríndias. Entretanto, o que as culturas afroameríndias utilizaram para garantir ao tambor este lugar e significado entre suas culturas, mesmo estando diante da presença impositiva do colonizador em um contexto com forte “embate de civilizações ou de conjuntos históricos diferentes” (Gruzinski, (2001: 273). Foram práticas de enfrentamento, trapaças culturais e históricas permanentes. Desde o falseamento de línguas, credos, deuses e cultos até os atos de fugas, organização política repre-

sentada pelos quilombos. A lista poderia se estender, mas ficaremos com as atitudes que em certa medida desencadearam ou fortaleceram ações de culturas simbólicas.

Esta situação deu origem ao que este autor vem denominando de mestiçagens, ao que Walter Mignolo denominou de batalha sangrenta. E por consequência, já em sociedades mescladas por este enfrentamento, foi necessário que as civilizações indígenas e africanas dispensassem esforços e lutas para juntar fragmentos e estilhaços que restaram desse símbolo de ancestralidade e de voz, norteador de comportamentos e modos de vida em seus conjuntos históricos – suas civilizações, para recompô-las. Os povos africanos, em condições diferenciadas à dos nativos – vivenciam um mundo de imaginários alheios, mundo colonial/moderno, que deles exige processos de enfrentamento permanente.

Este processo – utilizado para juntar os elementos díspares e contraditórios, reorganizando-os em direção a um mesmo sentido – é definido por Gruzinski como *atraidor*, ou seja, uma espécie de força que possibilita esta atração entre os elementos dissemelhantes, força inerente a cada vida humana envolvida e aos próprios fragmentos de história e de culturas.

Neste contexto, para revitalizar o que hoje temos, o tambor presente e insubstituível em quase todas as práticas e manifestações das culturas afroameríndias, por mais que queiramos imaginar este instrumento com a carga de ancestralidade das etnias indígenas pré-brasileiras, de antes, claro, da chegada dos europeus, ou com a das etnias africanas, quando ainda em África, sem o contato conflituoso com os europeus, torna-se impossível, pois o que temos é um tambor reinventado, revitalizado a partir de reações ante o mundo de contradições e desejos de recriação. Esses dois grupos históricos reinventaram-no como ponto de partida de suas práticas, em que puderam reorganizar os estilhaços de suas culturas em franco desaparecimento.

Esta questão fica melhor evidenciada se imaginarmos que a recriação do tambor, em contextos colonizados, não ocorreu entre um único grupo social; a recriação se deu desde as primeiras décadas do enfrentamento e nas relações que se sucederam até os nossos dias, seja ele indígena ou africano, mesmo porque isso se tornara impossível, à medida que o processo de dispersão fora aplicado desde a primeira porta de saída dos navios, somada à vigilância de trabalho e de perseguição das florestas, às condições de moradia, às imposições de modelos religiosos e controles imaginários entre os dois povos.

De modo semelhante, é oportuno dizer que essas questões interferiram no processo de recuperação de fragmentos de cultura que se pretendeu homogênea ou linear, tornando-o irrealizável. O que se deve ao fato de essas situações também serem impossíveis no cotidiano, pois os conflitos, as ambiguidades dos sentimentos humanos ali aglomerados em função das alterações provocadas por abusos, repressões e dominação, as impediram.

Salientamos que essas questões já foram exaustivamente discutidas em estudos realizados sobre a escravidão no Brasil, na Bahia especificamente, mas julgamos relevante trazê-las aqui, uma vez que a nossa compreensão que alavanca o objeto de estudo cons-

truído a partir de um fenômeno social atravessado pela escravidão instituída pela diferença colonial, não difere da prática de culturas simbólicas do fazer da vida diária, porque dançar, cultivar a terra, viver a sexualidade são comportamentos humanos que se interseccionam.

É preciso referenciar que o grau de importância do tambor entre práticas culturais e comportamentos da vida humana está enraizado no interior do continente africano e nas selvas nativas da Amazônia e matas atlânticas de toda a América. Ressaltando ainda a hierarquia, o sentido ancestral que o envolve, e o caráter democratizador e ordenador dos acontecimentos, de comunidades-sociedades e instituições de diferentes povos da humanidade.

Nas culturas indígenas especificamente, o tambor é o instrumento de maior peso em suas práticas e manifestações desde os tempos e culturas que antecederam os dias da chegada dos navios europeus na América, final do século XV, e posteriormente a esse processo, o de colonização, o tambor foi revitalizado para atender à dimensão do novo tempo nas selvas em direção ao trabalho forçado, ao processo de aculturação – cristianização, o alimento e a vestimenta.

O tambor deixa à deriva as práticas de convivência entre os povos em suas relações com o barro, a madeira, a caça, a água, a pesca; e as festas, danças, crenças e as guerras com os inimigos, para se revestir de novas peles e novos sons que pudessem atender à nova ordem imposta, às mestiçagens provocadas pelas batalhas e enfrentamentos coloniais. Estes se apresentaram destronando toda a nobreza existente, fazendo ruir todos os núcleos tribais de um canto a outro das florestas onde algum indígena um dia imaginara estar.

Nestas culturas e contextos, o tambor tem função sinalizadora, guerreira, religiosa, cultural e de trabalho na orientação, perseguição e imobilização das caças. São feitos de troncos de árvores, madeiras abertas tipo tábuas, carcaças de animais do tipo cascos de tartarugas, e de cerâmicas, o que não difere do modo de muitas outras culturas e nações produzirem os seus instrumentos.

É o caso de o tambor ter sido utilizado por muito tempo para atender às necessidades de nações africanas em guerras, entre reinos, para ordenar às comunidades e sociedades quando de suas reuniões e acontecimentos urgentes, assim como em suas danças, festas, procissões, músicas e rituais. Nestes acontecimentos, ritos e cerimônias, o mesmo assumiu e continua a ocupar um lugar, um papel e uma voz em um personagem protagonista, com forças que se assemelham aos deuses e aos reis. Acerca desta questão, Fu-kiau, citado por Claudio Santos, nos ajuda a entender melhor este lugar hierárquico e de poderes ocupado pelo tambor entre os povos africanos e demais sociedades, em que etnias africanas foram repatriadas e dispersadas ao tempo da escravidão. Diz o autor, citando o provérbio Woyo e se referindo aos povos bacongós: “ngeie ikua ndunga iilu sonsa; Beno bonso fuene kuenda” (‘quando você ouvir o som do tambor, você tem que ir, todos têm que ir para saber o que está acontecendo’) (Santos, 2007: 82).

O tambor está entre os instrumentos mais importantes para a musicalidade africana e tem, historicamente, se mantido neste lugar e papel hierárquicos nesta história de longa duração. Haja vista a sua função e finalidade como instrumento de "tecnologia" da comunicação em tempos passados, na condição de tambor-telefone para as culturas africanas, como instrumento transmissor de mensagens ópticas para os índios das planícies e com fortes indícios de que alguns tambores existiram no período neolítico. Acerca desta questão, em *A mundialização da cultura*, Warnier diz:

não se sabe precisamente de quando datam os meios ópticos e acústicos de comunicação a distância como o tambor-telefone africano, que permitiu transpor as línguas em tons na sequência de notas tocadas num instrumento de baixa frequência e de grande capacidade sonora, ou como as mensagens ópticas dos índios das planícies, mas pode-se pensar que alguns deles sejam contemporâneos da sedentarização neolítica (2002: 28).

A função do tambor, na perspectiva anunciada, fortifica o seu caráter de coletividade para as culturas africanas e indígenas, tanto para o exercício da comunicação entre os povos nas diferentes necessidades, como nos rituais, na musicalidade, nas danças e festas; este instrumento atua como aglutinador nas rodas ou nas distâncias que exigem o ato comunicativo, ele prioriza a coletividade.

Ressalvamos que, por se situar em um tempo em que prevaleciam os rituais por meio dos gestos, imagens e sons, pode ser considerado antecessor de qualquer processo que se pretendeu técnico, a escrita, por exemplo. Nas sociedades colonizadas da América, apesar de muita luta, este instrumento se impôs e garantiu o seu lugar de autoridade entre os instrumentos usados nas práticas de culturas que intentam o diálogo com a ancestralidade. Práticas coletivas e geradas em contextos coletivos.

Com especificidade, na prática de culturas da comunidade negra de Helvécia, da mesma forma este instrumento está entre os mais importantes para as suas brincadeiras, sambas, danças e rezas. Na dança *bate-barriga*, ele reina solitário para convocar os corpos à performance cultural. Porém, em função de esta comunidade ter ficado à deriva no processo histórico-regional, de Estado e da Nação brasileira por um longo período, e nas últimas cinco décadas, ter passado por transformações que poderíamos dizer, inesperadas, violentas, em decorrência de várias decisões políticas externas às relações e encaminhamentos dos moradores.

Dentre muitas, listamos as que consideramos de maior impacto às culturas da região, desde as culturas de subsistência, práticas cotidianas, às simbólicas: a abertura da BR 101, no início da década de 1970, seguida da implementação do projeto de monocultura do eucalipto, da chegada da Escola como Instituição Pública, do sinal de telefone, de televisão, celulares e internet, todos com defasagem na qualidade para a qual estes bens se destinam, mas que provocaram transformações grandiosas, além da abertura e multiplicação de templos e credos religiosos.

Estes acontecimentos têm atravessado os comportamentos da comunidade de tal maneira que as suas práticas simbólicas vêm sofrendo um esvaziamento que muitos dançantes têm denominado de desinteresse, e atribuído ao fato de muitos moradores terem

vendido as suas terras para as empresas de eucalipto e se mudado da região. A contextualização tem a intenção de justificar a fragmentação e dificuldades enfrentadas pelos dançantes, foliões e festeiros de Helvécia em seus afazeres com as culturas, com ênfase para as simbólicas.

De modo particular, apresentamos alguns exemplares desse instrumento especificamente, uma vez que ele é o único instrumento no fenômeno em estudo – a performance da dança *bate-barriga*. Para tanto, com o interesse de abrir uma discussão em torno deste instrumento, listamos algumas peças consideradas as mais populares, em Angola principalmente, onde se situam expressivas culturas bantas.

Nesse sentido, em *Tambores Incandescentes, corpos em êxtase...* tese de Doutorado do PPGT-UNIRIO (2007), de Claudio Alberto dos Santos, o autor relacionou algumas peças que chamaram a sua atenção quando do seu trabalho de campo em África-Angola e que as tomo emprestadas aqui, a saber: o *Adngu* (tambor usado exclusivamente para festejos reais e como instrumento musical de guerra, na área de Quinguenje, junto ao Cuanango); o *Ngoma wa mukuvunga*, tambor quioco imenso de um tímpano, mas particularmente volumoso e artístico nos detalhes decorativos. Instrumento particularmente destinado aos batuques em que o rei participava; o *Mukubile*, nome lunda para um tambor de dois tímpanos, munido de palheta e quatro asas laterais na cintura do tambor.

Os tambores usados pelos povos ovimbundos são: o *Chinguvo* e o *Vipuali*, tambores usados nos rituais de coroação. O *Olandingo* é um tambor de duas membranas, de grandes dimensões, tanto na largura quanto no comprimento. A *Ongoma*, que possui duas membranas e é usada pelos povos do distrito de Benguela, tem a forma cilíndrica. São povos com atributos de excelentes guerreiros e músicos exímios. O *Ngoma wa Ngurí wa Kama*, enorme tambor cilíndrico usado pelos reis para reunir com urgência os seus súditos e grupos de guerra. O *Massiquilo ma Kinfume* era um tambor usado exclusivamente nas cerimônias de investidura de chefes e coroamento de reis bacongos. O *Ngoma nzuiu*, tambor cilíndrico, comprido, com uma pele única e de uso exclusivo dos reis do povo. O *Ngoma a Muehikongu*, um tambor grande, cilíndrico e ornado, foi encontrado na cidade de Mbanza Congo. O *Nedungu-ilo*, dos cabindas e o *Ndungu*. O *Cadomega* e o *Capopo* são tambores bem pequenos e do estilo atabaques abarrilhados. O *Mungomba* é um tambor cilíndrico e de tamanho médio. Os tambores da sequência dos ongoma, *Ngoma*, têm formatos cilíndricos. O *Ngamba* ou *Ngombo*, que era constituído por “um pedaço de árvore cavada, mas coberto só na parte superior”.

O tambor “à guisa de pirâmide contravolta”, quer dizer, tambor mais largo em cima e mais fino embaixo, uma pirâmide de cabeça para baixo, é o mais usado em Angola. É parecido com o atabaque usado no Brasil nos centros de Umbanda e terreiros de Candomblé, e não é abarrilhado, é mais angular e reto (Santos, 2007: 76-78).

Diante dessa explanação é possível considerarmos que os tambores *Ngoma*, *Ngamba* ou *Ngombo* têm as características que nos remetem ao tipo de tambor utilizado na dança *bate-barriga* na comunidade de Helvécia, pois em se tratando de um contexto

gerado sob fortes conflitos interculturais, não seria sapiência de nossa parte afirmar que o tambor confeccionado para a dança é este ou aquele ou, ainda mais, que suas características se originaram de tais modelos, mesmo porque o contexto de Helvécia foi constituído a partir de um número significativo de etnias. Para Santos, a palavra “tambor” no Brasil não remete apenas a um instrumento musical com enormes recursos, mas, sobretudo, simboliza o ritual, a reunião, a festa-luta dos negros pela defesa de seus valores ancestrais e pela sua autonomia cultural (Santos, 2007: 76).

Esses dados contribuem para esclarecer o nosso ponto de vista acerca de que, diante das várias etnias envolvidas com o processo da colonização, para falar apenas das africanas, as quais consideramos mais próximas do objeto, ficando difícil identificar de qual destes grupos se originam, com base numa lista pertencente ao inventário Mantandon, de 1858.

Baxter e Luckesi relacionaram um total de aproximadamente 15 etnias que mereceram a nossa atenção; dizem os autores: os africanos são de seis grupos etnolinguísticos diferentes: monjolo (1): na “Fazenda Krull, em 1854, haviam 30 africanos com as seguintes características: origem não identificada (4), nagô (14), cabinda (5), congo (3), hauçá (1), moçambique (1), rebola (1), jeje (1)”. Os autores informam que os escravos pertencentes ao grupo linguístico Kwa, denominação atualizada para Novo Kwa, e os do grupo linguístico banto preponderavam entre as etnias existentes nessas fazendas. Na “fazenda da família Reis, em 1854, só haviam escravos do grupo linguístico banto, e eram de seis áreas linguísticas, sendo predominantes os moçambiques” (Baxter, Luckesi & Ribeiro, 2009: 90).

É interessante perceber que nestas comunidades que compõem o distrito de Helvécia, embora tenham vivido situações de isolamento, de concentração de escravos e ausência da presença cotidiana de portugueses e colonos europeus de modo geral, em meio ao aglomerado de ex-trabalhadores em regime de escravidão entre os anos de 1840 e 1880, época que nos pareceu favorável aos diálogos estabelecidos entre os grupos de uma mesma etnia e entre etnias de um modo geral, malgrado todo o controle, vigília, dominação e condições de moradia nas senzalas.

Baxter, Luckesi & Ribeiro destacam ainda “o fato de a comunidade de ex-escravos da Colônia Leopoldina ter-se fixado na região da Colônia, numa situação relativamente isolada, e não se ter dispersado tanto quanto outras populações de ex-escravos, após 1888” (2009: 87).

Esta reflexão se dá em função de que é notório o esvaziamento sobre as práticas de culturas nestas comunidades (Rio do Sul e Helvécia) e a falta de participação de crianças, adolescentes e jovens, especialmente nos grupos da zona rural. Nas duas localidades presenciemos alguns momentos de dificuldade enfrentados pelas pessoas interessadas em realizar a dança *bate-barriga*, desde fazer chegar o convite aos dançantes, tamborileiro e cantador, como em conseguir um local adequado para a realização da dança. Também é frequente ouvir os que dizem que os jovens não querem participar da dança, dar continui-

dade ao legado histórico e cultural que os seus antepassados lhes deixaram, somado ao fato de muitos moradores terem vendido as suas propriedades rurais para as empresas de monocultura de eucalipto, entre as décadas de 1970 e 2000 com mais intensidade, mas analisamos estas questões por outras lentes.

Primeiro, porque este processo de isolamento por um longo período possa ter contribuído para fortalecer o deslumbramento dos mais jovens para com os elementos da modernidade a eles apresentados, em um processo sequencial e evolutivo, a exemplo da escola, do rádio, da televisão, do telefone, do celular e da internet, com suas imensas possibilidades de redes de comunicação e de informação. Sem falar de tantos outros elementos de sedução e de persuasão que estão no externo dessas comunidades. Podemos citar alguns que mais facilmente nos saltam à observação a partir do que dizem os moradores sobre os seus interesses, desejos e participação como consumidores dos bens oferecidos pelo mercado simbólico: as vitrines estampadas nas ruas de centros da região do extremo sul, as que estão concentradas nos espaços fechados dos *shopping centers* e são frequentemente visitadas pela população jovem, bem como o formato das festas da comunidade: estrutura, objetivos, finalidades e conteúdos. Estes propõem uma nova ordem aos jovens, e com isto alteram comportamentos, valores e perspectivas.

Para completar a nossa exemplificação, fazemos referência ao fato de um grande número de moradores do distrito de Helvécia ter migrado para países da Europa em busca de trabalho e sobrevivência, criando um outro meio de contatos diretos com novos elementos, alheios e sedutores. Em soma ao fato de um membro da família ter emigrado, o contato não fica só entre ele, há uma extensão direta aos familiares através das redes de telecomunicações, desde as simples conversas até o envio de bens – presentes, dinheiro e informações. Nesse sentido, nossa análise teve por referência o conceito de hibridismo apontado por Néstor Garcia Canclini.

Em meio a esse cenário, as frequentes queixas surgem sobre a não participação dessa faixa etária entre os foliões. Reitero esta situação no intuito de melhor esclarecer o fato de que mesmo aqueles que estão geograficamente “impedidos” de estabelecer contatos físicos com os elementos externos do mundo moderno, essas linhas e satélites, que os conectam e os atravessam, alteram os comportamentos de tal maneira que dão a impressão, em alguns contextos, de que estão imersos no maior laboratório da modernidade.

Ao compreender que as características agrupadas na constituição do tambor em Helvécia resultaram de processos de restauração de comportamentos deixados por ancestrais em meio aos conflitos intensos de interculturalidades, não podemos assegurar a existência de nenhuma linha de unidade histórico-cultural que possa ter subsistido na reconstituição de sentidos e de significações. Mas podemos entender que as características ali agrupadas têm um conjunto de sentidos que contribui e se coaduna com o repertório de significações presentes nas performances culturais afroameríndias presentes em toda a América, mas não significa que esteja isento da existência de elementos inerentes a outras diferentes etnias que atuaram no processo de colonização.



Apesar de o tambor ter sido reconstruído sob o som ecoado das celebrações indígenas no interior das selvas, dos cultos e celebrações africanas inerentes a cada homem, mulher e criança que aqui aportaram, é preciso somar a tudo isso as interferências dos colonizadores, das quais os dois grupos não ficaram imunes, mais os contextos em que os enfrentamentos foram gerados, as necessidades coletivas e sociais que desses enfrentamentos resultaram. O tambor das Américas têm o som, a tonalidade e o sabor das motrizes histórico-culturais atuantes na formação do chamado Mundo Novo, a partir de relações de mestiçagens e de hibridação.

Na dança, a toada é quem convida o tambor. O puxador abre a roda de dança com a toada “à capela” como um prenúncio e convite, ao tambor e aos corpos. O convite a este personagem (instrumento) se dá como quem convida uma majestade, pois o tambor é o único instrumento da dança *bate-barriga*. Sua presença marca o início, entoando os pontos e ordena a performance. Podemos dizer que o tambor é o eixo que gira ao entorno dos corpos na dança à procura de si mesmos no universo da ancestralidade, representado pelo símbolo em performance. Através do barulho produzido pelo tambor é que é transmitida a convocatória (o som), aos seus ouvintes: guerreiros, dançantes, foliões, festeiros e rezadores, para estarem no mundo, seja no mundo imaginário, no centro das rodas de danças, sambas e rituais, seja nas oferendas ou guerras entre os inimigos.

O som emitido preenche os vazios, rompe barreiras e alcança perdidos nas distâncias, realiza, portanto, o arco da magia para atrair as caças; é arco divino quando assume o papel dos deuses em algumas culturas e é também arco musical – este é o que nos interessa neste momento – pois é ele quem dá vida à toada que entoando a performance da dança, o que simboliza a razão de sua existência no alongamento da história em que a performance da dança *bate-barriga* se encontra.

É, pois, a partir da apreensão da performance que a dança ganha sentido entre os que a executam, entre os que a assistem e entre os que se sentem obrigados, em função da herança recebida, a dar-lhe continuidade, segundo os seus próprios relatos de experiências. É neste campo simbólico que reside o caráter de produção e permanência da performance cultural como um símbolo. Acerca desta produção, Bourdieu assinala que:

o campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem aos interesses dos grupos exteriores ao campo de produção (2014: 8).

A possibilidade de diálogo que emerge da sugestão de Bourdieu encaminha-nos a pensar nos vários acordos feitos entre os festeiros, foliões e os da classe dominante, estes representados pela Igreja, educação escolar, segurança pública e poder municipal de um modo geral para reordenar atividades e projetos e adequá-los aos seus interesses e concepções. Entretanto, percebemos que ao longo da existência do grupo de africanos e afro-brasileiros na região do extremo sul entre a Colônia Leopoldina e Helvécia – extremidades em que a dança *bate-barriga* transita –, não houve mudanças na performance da dança, no ato de bater uma barriga na outra, do símbolo. Entendemos, neste sentido, que o

grupo produziu o ato simbólico para atender à sua necessidade, com toda a sua experiência vivenciada porque é esta a exigência simbólica.

A performance da dança *bate-barriga*, ao atravessar os tempos, foi se afirmando como um ato lúdico para os que a determinam como uma brincadeira, como diz Maria D’ajuda Tercila: “Eu gosto da dança porque é um divertimento, uma brincadeira e até uma ginástica que a gente faiz. Acho que nós mais idosa temo que ensiná os mais novo.” Outros a entendem como um ato festivo e comemorativo, como festa, e a festa como cenário da sua atuação entre os seus próprios contrários.

A Sra. Maria, conversando sobre a dança na região, nos diz como ela acontecia em uma comunidade vizinha: “Então, ês chamava pa ir fazê a festa dêis lá, porque ês num sabe. O bate-barriga quem inventô foi meu pai. Agora, aonde ele achô isso aí a gente num sabe. Que fez o tambô, que fez o povo pa ser sócio, pa fazê essa festa”. O Sr. Anildo complementa dizendo: “Ês fazia o bate-barriga em vários lugar, como já foi na Areia Branca, ês lotava, ês era bom, ês era bom de batuque, né? Aí fazia lá pa pudê nós ir fazê a festa.”

Dança e festa são sinônimos para muitas pessoas na comunidade, pois ao se referirem à dança, geralmente dizem a festa, ou seja, dançar é em geral uma atividade de festa, e sendo uma dança que vem de séculos passados, nos remete ao entendimento de que o dia reservado para acontecer a dança não poderia ser menos do que uma noite de festa, pois se iniciava à noite e terminava na manhã do dia seguinte, como bem fala o Sr. Anildo:

Eu, se topá um bate-barriga, eu entro dento só sai de manhã. Isso aí, rapaz, a gente perdia a noite... A gente perdia a noite no tambô, entendeu? Quando é no ôto dia, cê tá com sono, cuchilano, a zuada tá tudo na cabeça. Cê via aquelas toada, tudo... Tá cuchilano que perdeu a noite, né? Aí cê via aquele som, aquelas voz na cabeça (Anildo Faustino dos Santos, 14 de junho, Rio do Sul, 2015).

Ato de agradecimento e de celebração para os que buscam o diálogo entre os que estão no passado de sua ancestralidade, a performance da dança *bate-barriga* transita entre as gerações – um rito de passagem que atua como um ponto no centro da roda, e esta, para além de rodar e incandescer os corpos de quem nela está, expele uma condição de ímã que os atrai historicamente. O que seria uma espécie de simbologia da ancestralidade e por isso, incompleta, inconclusa e fragmentada.

“O símbolo afirma-se, portanto, como um termo aparentemente apreensível, no qual a imperceptibilidade é o outro termo” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 16). Neste sentido, o tambor, a performance cultural e o símbolo são imagens das experiências de vida, com as rotinas que o ato de viver prolonga, a escravidão, por exemplo. Deste universo brotam os conteúdos que dão corpo e estrutura às toadas. Ao entendermos que:

o símbolo exprime o mundo percebido e vivido tal como o sujeito o sente, e não segundo a sua razão crítica e ao nível da sua consciência, mas sim de acordo com todo o seu psiquismo, afetivo e representativo, principalmente ao nível do inconsciente (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 21).

É possível perceber abaixo a redução da coreografia em função do ato performativo, o simbólico, que aglutina um manancial de possibilidades de leitura em direção à densidade da performance e sua concentração no espaço da dança *bate-barriga*, apesar de algumas veredas evidenciando pontos que nos transportam a outros universos imagéticos que as palavras não nos permitem alcançar.

É desta percepção expressa pelo símbolo, por meio das experiências vividas para além do mundo racional, que se situa a performance da dança *bate-barriga*. E ao nos dedicarmos à análise da mesma, a partir das leituras e experiências que os dançantes e moradores fazem, nos levou a entendê-la como uma prática social que tem as suas raízes próximas dos rituais e obrigações religiosas do passado. O que fica bastante evidenciado nas palavras dos dançantes, ao relacionarem as suas experiências contemporâneas sempre com as lembranças que ainda lhes chegam de outro tempo. Lembranças estas, que ao serem reconstruídas com o esforço expresso em cada narrativa, constituem as memórias da performance da dança e do símbolo como o lugar da experiência total dos homens, das mulheres e da comunidade.

Ressaltamos e justificamos a presença intensiva do tambor, uma vez que é ele quem atua como a metáfora de ancestralidade, não só na dança *bate-barriga*, mas nas demais práticas de culturas da comunidade, e em práticas afrobrasileiras no País e nas afroameríndias. Ele é o instrumento de voz, corpo, "sentimento" e com forte poder e autoridade de *Rei e de Divindade*; sem o tambor, de certo a África não teria se espalhado mundo afora. Sem o tambor, a emoção, negra não seria; a ginga, o feitiço, a magia, a força protetora, o arco da harmonia, o barulho em formato de palavra não existiriam como matriz, terra, mulher, gruta e caverna. E, portanto entre culturas, um elemento de múltiplas facetas na constituição da magia e da vida por meio da força ordenadora que a sua ligação cósmica lhe atribui, força secular, experiência das culturas longínquas... reinados e divindades.

As características da performance são, por sua natureza, interdisciplinares, e por este motivo tornam-se capazes de rejeitar "alguns dos aspectos limitadores etnocêntricos herdados do teatro tradicional e do estudo de dança" ou do bailado clássico (Ligiéro, 2004: 90).

O caráter interdisciplinar da performance cultural se dá pela multiplicidade de diálogos possíveis entre linguagens e culturas, entre povos e natureza numa interatividade. Natureza que abrange desde as culturas nativas das Américas, às crenças e cultos de terreiros em seus estreitos contatos com a dimensão natural. "No Brasil, a pluralidade das culturas trazidas da África tem um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas: as formas espetaculares e ritualizadas de suas performances" (Ligiéro, 2004: 91).

Neste contexto, a performance cultural afrobrasileira, ao se situar como um campo aberto às diferentes linguagens, comportamentos, traços e rastros históricos, geralmente trazidos pelas lembranças e memórias, estabelece uma condição democratizadora, plural

e quiçá pluridisciplinar, numa perspectiva indisciplinar. Entendemos esta como um espaço plural, diverso, que agrega desde as dimensões teatrais inerentes às culturas nativas das Américas e às africanas, com suas religiosidades e a espetacularidade da vida cotidiana em diferentes culturas, e autoriza à performance romper com as nuances enrijecidas de alguns termos que possivelmente possam ainda transitar em meio ao seu mafuá de possibilidades. Na visão de Ligiéro:

os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras e os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, o profundo sentido ritualístico, são as características em comum dos aproximadamente 200 grupos étnicos. As formas teatrais do índio, de fato não possuem nenhuma relação com as do europeu, mas são muito semelhantes às asiáticas e africanas (2004: 91).

Neste contexto de pluralidade afroameríndia é que os termos dança e coreografia, presentes no estudo de caso em questão, sofrerão um efeito catalisador através do confronto com a dinamicidade das linguagens inerentes à performance cultural, sigam a imagem, o vídeo.



Figura nº 18 – Imagem da roda de dança *bate-barriga* em performance. Fotografia: Olímpio Seski Loyola. <https://www.youtube.com/watch?v=lzqDilpLxsl>

A interação com diferenciados costumes, imagens e rituais os mais distantes, os mais fragmentados e estilizados pela diferença colonial, mas que ao serem recolhidos dos escombros diaspóricos se reorganizaram em tantos outros ritos, mitos, símbolos e práticas de significação e identificação com a vida.

Assim, dança e coreografia, ao interagirem com a dimensão expressa pelos calundus, macumba, terreiros, candomblés e cirandas, cumprirão o papel purificador dos elementos etnocêntricos e coloniais impregnados nestes termos e que estão representados pelo cânone estético ocidental. *Dança* e *coreografia*, ambas marcadas por situações as mais diversas, desde as dificuldades enfrentadas em meio às outras artes, às exigências

hierarquizadas com as quais estes termos lidam no seu cotidiano estando fortemente entrelaçados a essas amarras elitistas, ideológicas, que os prendem em seus mundos, prendendo-os assim também em suas semânticas, tornando-os limitados, comedidos, hierarquizados e impopulares, pois “o bailado é um espetáculo de conjunto: cada interveniente conta. A aparência de um espetáculo hierarquizado, com ‘primeiros bailarinos’ e bailarinos de categoria intermédia e inferior, é mesmo isso: uma aparência” (Lourenço, 2014: 13).

A dança clássica, do mesmo modo, passa por situações as mais diversas e inesperadas, haja vista a dificuldade para se encontrar estudos sobre dança, o que não fica muito claro nos porquês, “talvez em larga medida visto que, entre nós, a dança clássica tem conhecido um destino a que não faltaram dificuldades” (Lourenço, 2014: 11). Lourenço está a se referir ao lugar e às condições da dança clássica em Portugal, considerada como expressão artística ultrapassada em detrimento de outras expressões corporais que têm originado outras danças. O autor exemplifica ao afirmar que “em torno do bailado clássico, uma das realizações cimeiras da arte ocidental, gira, ainda hoje, um vórtice de mal-entendidos” (2014: 11). Assegura ainda que nomes que se dedicam às danças denominadas modernas são mais conhecidos do que nomes comprometidos com as danças e bailados clássicos.

Nesse sentido, a opção pela especialidade da performance cultural, como categoria de análise desde os estudos de Mestrado, deu-se em função do entendimento de que em sendo uma categoria interdisciplinar em sua própria gênese, acolheria os dois termos: dança e coreografia, cravados no seio do estudo de caso, democratizando-os e popularizando-os para o diálogo com os elementos inerentes às significações ancestrais, consequentemente, às culturas afrobrasileiras.

Assim, dança e coreografia foram termos revitalizados como performance, passaram pelo processo de restauração dos comportamentos, pois ao tratá-los como parte integrante da prática social em estudo, receberam os cuidados que um filme recebe das mãos de um cineasta. Esta questão está desenvolvida no capítulo da análise, quando definimos comportamentos restaurados.

As concepções ideológica, política e econômica, quanto às questões teórico-epistemológicas que envolvem esses termos na dança, estão presentes no interior de suas ações, sendo diluídas à medida que a prática social dialoga com os seus elementos estruturantes, o ritual, as dimensões cultural e coletiva, assim como a ancestral. Ao serem confrontados com esse conjunto de significados sociais, comunitários, coletivos e simbólicos, originados em contextos colonizados, e por isto, culturas afrobrasileiras, estes dois termos ganharam outras dimensões contextuais de sentido e significados.

De maneira específica, a dança *bate-barriga* é resultante desse conjunto de significações, vivificado em culturas que têm as suas bases fincadas em conteúdos herdados de seus ancestrais, a exemplo das afrobrasileiras, que dialogam desde as mitologias, per-

passando pela arte arcaica até as culturas da África; estas, com interações profundas em universos culturais os mais longínquos das culturas das selvas indígenas.

Esses elementos, além de não encontrarem lugar e aconchego nos dois termos: coreografia e dança, como dissemos acima, em função de seus reais limites ideológicos, técnicos, artísticos e culturais, ambos estão implicados em amarras conceituais do cânone clássico que têm por princípio o entendimento da vida como uma trajetória de fatos e personagens perfeitos, sob regras, normas e proporções legalmente instituídas pela diferença colonial. Estas amarras os prendem desde os tempos antigos, tomando as bases estéticas instituídas no Renascimento por referência, sem grandes alterações em seu processo evolutivo.

Pelo fato de estes termos apresentarem dificuldades para se agregarem ao universo do repertório dos fenômenos comunitários afrobrasileiros, teimando em continuar na centralidade das danças e bailados clássicos, sem construir um campo de força hierárquico, optamos por trabalhar com a performance cultural como eixo central da prática performática, sem tirá-los da periferia da análise, da interpretação e crítica.

Nesta vereda histórica em que os termos se encontram no terreno das culturas afrobrasileiras, parecem perder as forças para transcender o mundo idealizado pelos cânones que os norteiam. A arte, a literatura e os comportamentos, essas bases não evoluíram habitualmente. Mesmo assim, entendemos por bem não descartar os dois termos, uma vez que eles fazem parte dos elementos que constituem a prática social legitimada, por serem fabricantes da performance cultural, a dança. E esta, no seio de sua práxis, tem como eixo a coreografia, portanto os dois termos, inconstantes, incipientes culturalmente, são iminentes.

Neste estudo, os termos dança e coreografia serão tratados a partir da compreensão e condição impressas pelas culturas afrobrasileiras. Os passos demarcados, o coro e o corpo no milímetro do espaço, do tempo e da música, serão desagregados e substituídos pelo barulho dos tambores, dos instrumentos e cantos coletivos em que o solo e o coro nem sempre se harmonizam. A base e o ritmo de suas medidas serão o rufar dos tambores, canto seco, e a entrega dos corpos em obediência aos deuses e à natureza. Eis aí a dança *bate-barriga*, fabricante da performance cultural.

### 3.2 - PONTOS E TOADAS: CONCEPÇÃO, MODO DE FAZER E TRANSFORMAÇÃO

Os dados observados nos grupos sociais populares de Helvécia foram analisados considerando as relações que se estabeleceram sob as ordens políticas, econômicas e de poder erigidas pela diferença colonial, e que hoje exigem que os enxerguemos como relações, sujeitos e culturas subalternas em meio a práticas de culturas simbólicas subalternizadas, considerando ainda que as "novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais" (Canclini, 2015: 283).

Canclini aponta para o processo de culturas hibridizadas que rompem com o caráter de tradição – tradição no sentido de unidade, sobre as quais Mignolo afirma que em função da diferença colonial imposta às nações colonizadas, essas culturas, assim como o conhecimento produzido nestes contextos devem ser analisados por lentes subalternas, ou seja, refletindo a partir das histórias e contextos locais. Entendemos, porém, que a batalha travada pela diferença colonial provocou a fragmentação e a instabilidade de culturas desde os aspectos mais intrínsecos do ser humano, como a pele e sua cor, identificações de lugar e territorialidade; a língua, como ato de construção identitária, é fortemente utilizada como elemento da diferença, e ainda a religião – são fatores deslocados que possibilitaram o êxito dos processos de colonização e a manutenção da diferença colonial.

Acreditamos que a concepção acerca das culturas, dos contextos, de sujeitos e processos de produção demandam análises em diálogos com referências mais próximas de suas realidades, sugestões teóricas que possam apresentar pontos em comum sobre campos que estruturam a existência do fenômeno, localização geográfica, contexto de formação, de histórias, problemas econômicos, sociais e políticos. Esses problemas, numa estreita sintonia, poderão melhor explicar estudos de casos culturais com maior clareza. Assim, os produtos simbólicos, imateriais, que emanam dessas relações, ganharão maior sentido e significação.

Com este olhar e preocupação com o diálogo entre teorias que possam ser acolhidas pela realidade em estudo – a performance da dança *bate-barriga*, Patrimônio Cultural do distrito de Helvécia – é que analisamos o espaço-tempo da dança, tomado por uma reduzida coreografia que é possível perceber um jogo de cena em que os dançantes são os protagonistas no diálogo com a realidade a partir de cânticos, batidas de tambor e a performance. Os cânticos são o que eles denominam de ponto-letra a entoar. É geralmente o mote que dá corpo à relação entre palavra e melodia – ritmo que denominam toada. No ponto, o conteúdo tanto decorre das relações de trabalho e da vida diária, como também trata de outras questões ligadas à magia e às divindades, ou à vida passada e religiosa vivida por seus ancestrais.

Outro tema refere-se à vida no cativo, ao trabalho servil e à vida em senzala ainda presente nas memórias. O trabalho pesado e a saudade da África, uma África dis-

tante e imaginada, ainda fazem parte dos conteúdos concretos das letras. Do modo africano mais simples ou o mais cotidiano entre as culturas africanas coletivas, apresentaremos exemplos na seção seguinte.

Embora esses conteúdos mantenham essas características, não significa que as formas de organização e de chegada aos pontos/letras sejam de maneira semelhante do que os mais antigos faziam. Na comunidade urbana de Helvécia, por exemplo, os caminhos trilhados para construir tais pontos passam hoje por trilhas virtuais, midiáticas, como recursos alternativos e inovadores, esclarece Faustina Zacarias. De outro modo, apesar de se tratar de uma relação direta e indissociável com a vida cotidiana, alguns pontos e toadas nas últimas décadas têm chegado à dança coordenada por Faustina, desses universos culturais que antes pareciam não fazer parte da realidade vivenciada por ela e pelas pessoas da comunidade, a exemplo da televisão, de sites, blogs e vlogs.

E em função desses fatores que chegam pelas vias da telecomunicação ocorre, em certa medida, uma desestabilização do que havia de mais concreto para alguns grupos – as tradições que embasavam os núcleos culturais são fatores que tornaram suas relações fragilizadas e mais dependentes – em seus contextos locais, regionais e politicamente – das relações advindas do mundo colonial/moderno.

Nas atitudes de Faustina acerca da composição e compilação dos pontos para a dança, percebemos que por mais fora da realidade que possamos imaginar que os produtos retirados da televisão estejam, para ela, ao retirá-los do universo televisivo, parece não haver nenhuma preocupação, uma vez que este conteúdo é também parte do seu mundo híbrido, “globalizado” e frequente através das telenovelas, de sites especializados: blogs, youtube, embora quase sempre paradoxais e excludentes.

Para Canclini, “a disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, e o uso de satélites e computadores na difusão cultural também impedem de se continuar vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas” (2015: 310).

O diálogo espontâneo entre culturas é sempre bem-vindo e demonstra que as relações não se encerram em si mesmas; por outro lado, em se tratando de um diálogo com finalidade específica, o conteúdo deste diálogo deve, primordialmente, atender aos propósitos pelos quais se estabeleceu tal diálogo, objetivo, adequação, finalidades e princípios.

Assim, cabe-nos indagar: O que pretende Faustina Zacarias: renovar a dança, adequá-la aos interesses das gerações mais novas, agradar grupos e instituições externas, torná-la mais fácil e mais leve a sua execução, ou deseja romper com as características originárias de sua criação – simbólica e ritualística?

Neste sentido, os cantos capturados das telenovelas deveriam ser tão-somente para entoar a performance da dança *bate-barriga*, atender às suas necessidades imediatas e garantir a sua continuidade. É o que imaginamos ao ouvir os relatos. Porém, observando a realização da dança em dois momentos distintos, com anotações, gravação de áudio, fo-



tografias e tomada de vídeos, em que esses pontos foram cantados, percebemos que eles não dialogam com as batidas do tambor para a dança (são imediatamente mudadas), alteram o movimento e não permitem a realização da performance cultural da dança.

Os cantos citados, como estes referenciados pela primeira estrofe: *Oi bota fogo no engenho aonde os negros apanhó; vovó não quer casca de coco no terreiro e minha mãe chama Maria*, não conduzem os corpos à performance, eles servem para que o grupo de dança de Helvécia, coordenado por Faustina, desenvolva coreografias – rodas aleatórias, encontros dos dançantes no centro da roda, braços para cima em diferentes momentos da dança e finaliza com todos agachados. Pode ser tudo, menos a performance cultural da dança *bate-barriga*; como na imagem, abaixo.



Figura nº 19 - Coreografia esvaziada de performance cultural da dança *bate-barriga*. Fotografia: Bruno Santos

O grupo faz um outro tipo de roda em que um participante segue à frente e outro, imediatamente atrás, segura na altura da cintura do primeiro, numa espécie de trenzinho caipira, como em algumas regiões costumam chamar. Esta roda coreográfica acontece em outros dois momentos da dança, início e finalização, a depender da escolha momentânea da coordenadora. Esses movimentos que dão corpo a diferentes coreografias entoadas por esses cantos não condizem com a estrutura da dança *bate-barriga*, pois os movimentos da dança são absolutos e redundantes ao mesmo tempo – não há espaço, tempo e corpos para coreografias livres e esvaziadas de performance.

A intensidade do ato performativo e da ação simbólica da dança *bate-barriga*, a faz transitar entre as gerações de Helvécia como uma prática que aglutina em si um cabedal de experiências humanas, que atuam no processo formador da comunidade negra e da estética que a norteia entre as relações cotidianas e a ancestralidade em desaparecimento.

Intentamos, por meio das análises, a construção de entendimentos sobre as ações da vida moderna que têm respingado nas relações das comunidades negras fortes gotas de um suposto progresso. Em nome dessas inovações que tiveram origens com o “nascimento da indústria como cultura sobrevoando o século XX” (Warnier, 2002: 39), desde a televisão, a imprensa jornalística, e a televisão como instrumento do poder, numa corrida instantânea e objetiva logo atinge universos longínquos, geograficamente inesperados.

Para Warnier, “a televisão, desde a sua invenção, inscreve-se igualmente nesse campo de poder” (2002: 39). As inovações vão desde a televisão, perpassando pelas comunicações de um modo mais geral, as informações que nos chegam por volta dos anos 1960 e se estabilizam nos 90 com a criação e o aparecimento em série de: computador e a sua miniaturização, a gravação numérica, o cabo, a transmissão por satélite e o acoplamento do computador com o telefone, o que permite a uma entidade como a internet, localizada nos Estados Unidos da América, gerir uma “rede” mundial de comunicações a partir do início dos anos 90 (Warnier, 2002: 40).

Esses atos, desenvolvidos em prol da dominação, logo se estendem aos demais produtos e serviços da vida, dos comportamentos humanos e empresas de monocultura do eucalipto, que se intensificaram com a presença da telefonia sem fio e internet. Neste cenário, está a comunidade negra e suas culturas, a dança *bate-barriga* em contatos diretos com os atos inovadores da modernidade e interagindo entre eles. Percebemos esta interação em vários campos desse comportamento, cuja estrutura e conteúdos têm sido ressignificados, observem a imagem, o movimento.



Figura nº 20 – Imagem da coreografia esvaziada de performance cultural da dança *bate-barriga*. Fotografia: Bruno Santos. [https://www.youtube.com/watch?v=xYU\\_eUfu0ds](https://www.youtube.com/watch?v=xYU_eUfu0ds)

Ao convocar este texto, intentamos possibilitar caminhos de leitura e análise do efeito desse processo sobre a dança. Para refinar a exemplificação, julgamos as palavras insuficientes, pois o fato exige irmos além e aprimorar os traços de sinalização com maior

afinco, imagens dos momentos em que a performance é suprimida para dar lugar a coreografias alongadas. A partir das experiências do cotidiano dos dançantes, foliões e moradores, uma vez iniciada a dança, o ponto é entoado e os corpos são levados à performance sob o comando do tambor, como bem diz a Sra. Fidelina, “porque é isso aí, o tambô é que puxa. Isso aí, o tambô é que puxa pra batê a barriga. Ele puxa a toada, né? O tambô que puxa a toada” (Fidelina Florentina dos Santos, 14 de junho, Rio do Sul, 2015).

A coreografia da dança *bate-barriga* é preenchida do símbolo, do ato de bater uma barriga na outra, portanto não há espaço e movimento vazios. Os pontos são inteiros, enxutos como requer a performance cultural, instantânea e absoluta. Ao contrário, as coreografias que demandam dos pontos colhidos de outras danças, mesmo de danças e brincadeiras afrobrasileiras não atendem o que exige a dança *bate-barriga* em seu ato performativo. As coreografias alongadas e esvaziadas de performance - ato simbólico da dança, portanto difere a ponto de impedir o ato em si, como foi possível observar no texto em vídeo apresentado.

Nesta situação, duas grandes questões se instalam: a primeira diz respeito ao conteúdo, por ser um produto já lapidado e que passou pela triagem da emissora de televisão, ou de qualquer outro organismo institucionalizado e de dominação, sites, etc. As palavras constantes, ainda que façam parte do universo de sua herança cultural, mesmo assim elas não refletem a realidade imediata originada no fluxo das relações da comunidade, da vida diária, vivida, dia após dia e recaem, portanto, no campo alheio, embora sem a pretensão de cair em terreno de ambiguidades, porém na tentativa de explicitar a existência de dois universos socioculturais – político e econômico –, da realidade que envolve toda a comunidade – rural e urbana.

Esmiuçando, *as palavras bota fogo no engenho aonde os negros apanhê*, embora façam parte do repertório de significações da situação em que viveram os negros da América, não dialogam diretamente com a realidade imediata dos dançantes e foliões, assim como não contribuem com a finalidade da dança de fabricar a performance cultural; símbolo da dança. Situando a análise, é bastante oportuno reiterar as categorias com as quais estamos desenvolvendo esta interpretação, mestiçagem e hibridismo. Fazendo isso, procuramos dar lugar ao que está acontecendo com a dança *bate-barriga* em Helvécia, em meio às desigualdades, à necessidade e interesse de se sentir dentro do processo de modernização, o que é extremamente comum se permitir experimentar as ofertas que se apresentam: conteúdos musicais, moda, serviços, tecnologias e informatização.

A atitude de Faustina está condizente com a realidade que vive hoje a comunidade de Helvécia, isolada em meio a uma imensidão de árvores de eucaliptos que representa o progresso e modernização, dependente, porém atravessada por satélites e outros instrumentos impostos pelas revoluções culturais. Faustina Zacarias, na condição de coordenadora do grupo de dança *bate-barriga* de Helvécia, demonstra a consciência de estar inserida em um local social que resultou e se estruturou sob as bases das ordens simbólicas instituídas a partir do embate cultural de início do século XVI, colonização do Brasil, de modo específico em Helvécia no final do século XVIII e início do XIX, com a criação da

Colônia Leopoldina. Do mesmo modo, demonstra também estar atenta à movimentação do mundo moderno e aberta às experiências que demandam seus bens e serviços.

Neste cenário, justifica-se a atitude da coordenadora do grupo de dança, de interagir com outros contextos culturais já com registros, em sites, blogs e programas, midiatisados com o objetivo de “ampliar, inovar” o repertório da dança. Apresentamos os quatro textos selecionados que são cantados pela dançante e que foram compilados de fontes musicais: bandas, Cds e de grupos de culturas, todos já com registros em alguma mídia, com endereços e exemplificações dos produtos artístico-culturais nos anexos deste trabalho: 1 - *minha mãe chama Maria...*, 2 - *oi bota fogo no engenho aonde os negros apanhê...*, 3 - *vovó não quer casca de coco no terreiro...*, 4 - *eu já plantei café de meia, eu plantei canaviá*.

Nossa pesquisa deu conta de que essas cantigas são estrofes de letras já gravadas por grupos e mestres de capoeira. Elas compõem os seguintes títulos:

A primeira refere-se à letra *Beira do Mar*, de Mestre Boca Rica; consta do Cd *A Poesia de Boca Rica – Berimbau solo – Capoeira Angola*; o Cd é de autoria de Mestre Boca Rica, situada na décima faixa do referido Cd; o texto compõe a quinta estrofe da letra *Beira do Mar* e tem registros nos endereços eletrônicos: *canal axé ancestral* <https://www.youtube.com/watch?v=esTcmaEbKEM> e em *Capoeira Arte e Vida da Fundação Filantrópica* <http://danielpenteado.com.br>, para ter acesso ao áudio: <https://www.youtube.com/watch?v=esTcmaEbKEM>.

O segundo texto é parte da composição *Negro Nagô*, gravada pela Pastoral da Juventude, *oi bota fogo no engenho...*, como é cantada por Faustina. É uma adaptação da quarta estrofe da canção *Negro Nagô*, da banda Pj e Raiz, e está em <http://letras.mus.br/pastoral-da-juventude/1798130/>, Pastoral da Juventude. A estrofe original está assim grafada: vou botar fogo no engenho aonde o negro apanhou/o negro é gente como o outro, quer ter carinho e ter amor. Para ter acesso à letra e à música, <http://letras.mus.br/pastoral-da-juventude/1798130/>.

O terceiro ponto cantado para entoar algumas coreografias na dança *bate-barriga* está registrado em mais de uma composição, a saber: *Casca de coco*, de Os Originais do Samba, e *Vovó não quer casca de coco no terreiro*, gravado no Cd *Ponto de Preto Velho em Pontos de Umbanda*, registrado em <https://www.youtube.com/watch?v=LWauGnZNBAI>.

O quarto ponto, *Eu já plantei café de meia, eu já plantei canavial*, encontramos em uma composição do CD do grupo Jongo do Quilombo São José da Serra, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=9Foavoq6wVM>.

A necessidade da análise com maiores detalhes deveu-se ao fato de estes pontos não estarem sendo cantados para entoar a performance da dança *bate-barriga*, e sim para compor novos quadros coreográficos no interior da dança. Explicitando, os momentos de abertura ao som desses cantos em que o grupo de dançantes coreografam em roda, às

vezes uma que está em posição atrás segura na cintura da que está logo à sua frente e rodam várias vezes.

Em outro momento, já caminhando para a finalização da roda de dança, o grupo é novamente orientado a fazer a roda e rodar; algumas rodopiam no meio por alguns minutos e geralmente retomam a posição de uma pegando na cintura da outra que está à sua frente, e finalizam em um círculo em que todos estão de mãos dadas com os braços para cima fechando o círculo. Nas últimas apresentações realizadas, tanto em Helvécia quanto em Teixeira de Freitas, quando da participação no Fórum Social da Universidade Federal do Sul da Bahia e na Comunidade Rural do Rio do Sul, as dançantes de Helvécia foram convidadas para dançar nesta comunidade. Em três momentos distintos os cânticos acima referenciados foram cantados e é nitidamente perceptível que eles não compõem a estrutura estético/performativa da dança.

Temos a clareza de que a dança *bate-barriga* é um produto cultural composto de experiências que os dançantes moradores constroem e vivenciam em suas relações cotidianas na comunidade, e por isto trata-se de uma prática social. Não podemos deixar de analisar o que está ocorrendo no sentido de entender e clarificar a nossa compreensão de que a dança *bate-barriga* e as demais práticas culturais produzidas no contexto da comunidade negra de Helvécia refletem o universo vivenciado. Seja no campo dos elementos de ancestralidades, conteúdos de lutas entre o território alheio em que se encontram – o Novo Mundo –, a África distante de onde foram arrancados e o mundo imaginado, incerto e também desconhecido, mas que justifica o processo de adaptação permanente; seja no furor das contradições inerentes às sociedades colonizadas que vivem sob parâmetros de desigualdades de toda ordem.

Para Canclini, “as culturas populares são o resultado de uma apropriação desigual do capital e realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos” (1983: 43-44).

O que está ocorrendo com o grupo de dança *bate-barriga* de Helvécia, coordenado por Faustina Zacarias, nada mais é do que um jogo de enfrentamentos que se estabeleceu entre: uma prática com base na concepção de que a cultura deve ser produzida no interior da comunidade para a comunidade, uma prática social, e uma outra que acredita que a cultura deva ser produzida e divulgada numa perspectiva do imaginário que se construiu acerca do que é prática social simbólica entre tradições e prática cultural, para atender aos apelos do imaginário colonial-moderno através da indústria cultural.

Esta situação nos faz lembrar de um exemplo apresentado por Fazenda, em que Richard Schechner, citando Michelle Anderson, tece um comentário acerca da existência de três formas de vudu no Haiti: uma forma “ritual-social”, só para haitianos; uma forma “social-teatral”, para haitianos e turistas; e uma forma “teatral-comercial”, apenas para turistas (Fazenda, 2007: 57). A concepção apresentada por Faustina aproxima-se da segunda situação, em que a atividade objetiva atender à comunidade, visitantes e demais públicos externos.

Nesta posição e prática da dançante, logo a dança *bate-barriga* de Helvécia deixará de ser um rito de passagem da comunidade para se transformar em uma performance popular contemporânea, por apresentar propósitos e significados que se diferenciam dos até então construídos e instituídos no interior dos grupos sociais. Para Fazenda, necessário aqui relembrar, o contexto, os propósitos e finalidades das danças e dos dançantes alteram significados e tipologias (2012). Acrescida da dinâmica imposta às práticas sociais pela cultura dominante, por meio de suas revoluções culturais, como aponta-nos François Choay, (2011) a existência e permanência de elementos mais próximos do repertório de ancestralidades é a cada dia mais vulnerável.

Devemos considerar que hoje, a performance da dança já não agrega mais os propósitos e significados de quando foi criada em tempos de escravidão. As transformações em curso deram à dança uma outra forma e repertório de significação; ela trata de elementos rituais, mas não cumpre a necessidade real destes, ou seja, muitos dos motivos pelos quais essas danças rituais foram criadas não fazem mais parte da realidade dos grupos sociais.

Como regra número um desse jogo, a elaboração de conteúdos que possam inovar o que existe, e que de certa forma está sendo considerado arcaico e atrasado por parte de alguns, é a possibilidade de a dança e seus fazedores – dançantes, *performers* e foliões galgarem o lugar do espetáculo e da espetacularização.

Um confronto que aparece nas informações, tendo como justificativa a opinião de pessoas de mais idade, é de que os jovens não querem participar, uns porque demonstram ter vergonha, outros por terem saído para trabalhar fora, ou opiniões mais abstratas do tipo: as coisas estão mudando. Alguns dançantes comentam a significação da dança para eles na comunidade e a participação dos moradores: “Assim, é como a gente fala, assim é... Hoje a gente preservar uma dança como o *bate-barriga* nesse mundo que a gente vive, hoje cheio de outros atrativos é muito difícil” (Maria Aparecida, 7 de novembro, Helvécia, 2015).

Então, para comunidade, na compreensão de um dançador e tamborileiro quem dá valor à dança *bate-barriga* é quem conheceu a época, (sinaliza a si mesmo e para duas amigas e comadres que estão ao seu lado) e diz: “eu, ela, ela... Os novo, não. Os novo, Ave Maria, num dá valor de jeito nenhum, qué nem sabê” (Anildo Faustino dos Santos, 14 de junho, Rio do Sul, 2015).

As opiniões representam dois contextos e situações diferenciadas; Maria Aparecida pertence à comunidade de Helvécia, sede do distrito, e ao falar sobre a significação e participação na dança *bate-barriga*, a questão de preservação aparece como uma situação que impede a continuidade da dança – *preservar uma dança como o bate-barriga é difícil* – em meio ao novo, ao moderno, implícito na expressão: *nesse mundo que a gente vive hoje cheio de outros atrativos*. Preservação e modernidade aparecem como par oposto no fluxo social em que a comunidade é o território. Como dissemos, a sedução incessante

oferecida pelo imaginário moderno-colonial defendido por Mignolo é parte da compreensão de moradores e dançantes da comunidade.

Com o Sr. Anildo, morador na comunidade rural do Rio do Sul, e deste lugar ele fala com a propriedade de quem dança e organiza o *bate-barriga* desde ainda menor de 18 anos. Portanto, valorização e conhecimento são os dois conceitos-chave abordados em sua fala, pois só pode dar valor à dança *bate-barriga* quem a conhece; sem o conhecimento parece difícil dar-lhe valor e provavelmente gostar dela. Ele acrescenta que há tempos a conhece e se refere às pessoas de mais idade presentes na roda de conversa. Em suas palavras, não basta só conhecer para dar valor à dança, é preciso conhecer e, no mínimo, saber de seu trânsito na história: *só dá valor... que conheceu a época... eu, ela, ela...* Entendemos assim o valor de ter acompanhado a realização da dança desde pequeno, como nos disse o Sr. Benício Ricardo. Uma dança que é ladeada pelas experiências sociais e delas se nutre para a sua permanência entre os rituais que ocorrem em meio à vida em sociedade, nas comunidades.

Para compreendermos melhor o que está de fato acontecendo nesse processo, faz-se necessário contextualizar a dança *bate-barriga*, sua estrutura, objetivos e as características das danças criadas em contextos ritualísticos. Após esta contextualização daremos continuidade à análise sobre a materialização da hibridação – processo que possibilita transformar o objeto com características de tradição de classes num produto híbrido. São os novos fenômenos presentes na dança *bate-barriga* realizada em Helvécia sob a coordenação de Faustina Zacarias. Ratificando esta discussão acerca da transcendência do local como recurso para a inovação do repertório e diálogos com outros elementos considerados sedutores e modernizadores, vamos às palavras de Faustina:

os cântico era como uma provocação, se o cantor teve uma desavença com alguém, ele cantava na hora e o outro podia rebater. Eu coloquei dentro da dança *bate-barriga* outros tipo de dança, eu fui tirano as letras, fui copiano, umas que vei na minha memória e outas eu tirei da televisão. Uma vez tem uma mulhé que me provocô por inveja, essa mulhé coloca o apelido em mim canela de anu preto. Então eu disse: vai tê uma festa e eu vô fazê uma cantiga pra cantá pra ela, fiz: Num mexe cum quem tu num conhece/num mexe cum quem tu num conhece/Caipora, cuidado cum perna de anu pretêêê! (14 de junho, Helvécia, 2015).

Faustina nos dá pistas certas para as análises sobre essas duas questões, invenção e cópia dos pontos-toadas-cânticos; e a relação que ela estabelece com os conteúdos da televisão. A primeira nos remete ao que Canclini disse, que as interações com os elementos externos propostos pela modernidade independem da relação interpessoal, pois os formatos existentes nas redes de telecomunicações são suficientemente capazes de substanciar as necessidades que surgem nos determinados contextos e relações, apesar de muitas vezes alheios às relações diárias.

Nesta situação, inventar seria o mesmo que criar, e passa a não ser mais interessante, uma vez que, em função da entrada de outros elementos e linguagens, criar os pontos – para Faustina – soa como uma tarefa difícil e arcaica. Copiar da televisão, além de retirar com rapidez o que ela necessita, pronto e lapidado, dá ainda a certeza de que é um



produto já testado, certificado, pois tem a garantia e selo da publicação. Faustina prossegue justificando e exemplificando a sua atitude de quem está “plugada” nas redes de telecomunicações e diz: “eu inventei mais as coisa pra não cansar muito, aí eu tirei da novela o cântico: ô bota fogo no engenho/aonde o nego apanhô/a vida aqui é bom demais, meu Deus do céu/aqui quem manda é o nagô e outros” (14 de junho, Helvécia, 2015).

Faustina se refere à estrutura performativa da coreografia da dança, porque a densidade da performance exige na dança um esforço sem medida para manter os corpos performando. A densidade apresentada é em função de suas características – de rituais sagrados, obrigações, regras e normas – instituídas na época de sua constituição, e de suas finalidades de dança ritual.

No campo específico da análise, a exemplo do que disseram os dançantes ao participarem de um encontro em que conversamos sobre os pontos e as toadas da dança *bate-barriga*, mais especificamente como eram elaboradas as letras e cânticos – músicas e ritmos – que são cantados na composição da dança, e como esse processo ocorria e como ocorre em nossos dias. Esse foi realizado com a finalidade de pesquisa, e entre as informações analisamos as da Sra. Faustina Zacarias, as do Sr. Anildo e as da Sra. Fidelina.

Nesta seção, dedicada à performance da dança em Helvécia, inicialmente nos centralizamos nas informações de Faustina, por ser a coordenadora do grupo de dança dessa comunidade. Por isso, é ela mesma quem se ocupa desta atividade, além de desenvolver o papel de articuladora entre a dança e os interessados em conhecer esta prática cultural. A respeito dos pontos e toadas, a dançante tece o seguinte comentário: “eu invento umas toadas e outras eu peguei da televisão, das novela” (14 de junho, Helvécia, 2015).

Nas informações de Faustina, duas grandes questões mereceram maior atenção e nos instigaram à análise, primeiro porque são duas ações opostas com o mesmo objetivo de construir pontos para entoar a dança, inventar seus próprios pontos e pegá-los da televisão, ações confirmadas na frase: *eu invento e eu peguei da televisão*. Elas resultam em dois produtos diferentes e sobre um deles, o que foi pego da televisão, pairou uma grande dúvida quanto à sua adequação à realidade e finalidades da dança *bate-barriga*, do ponto de vista histórico-coletivo. Em outro momento ela nos contou o porquê e o como as toadas da dança foram sendo modificadas, adaptadas a partir de elementos colhidos em outros universos, a exemplo da televisão, como já dissemos.

Inicialmente pedimos para que Faustina nos contasse se existe alguma diferença entre os pontos e toadas produzidos na comunidade e os produzidos a partir de elementos da televisão. E ainda, se ao dançarem ela percebia também alguma diferença. Disse Faustina:

Não. São todas mesma coisa. Do mesmo jeito que nós rodamos, batemos a saca, fazêmo a cortesia com um e ôtro, é tudo uma coisa só. Maisi porém, os ponto, pra quem falava pego. E tem ôto também que falava assim: *Você que falava de macumba... Você que falava de macumba, macumbeiro véi, cuidado com minha vida, feiticêro ê...* Faustina dá exemplo de um ponto elaborado na e pela comunidade.



Isso aqui foi um ponto. Porque existia uma pessoa que falava de macumba e depois ele mesmo ia e, quer dizer que então se ia na macumba, falava de macumba... Que macumba só traz feitiço, só traz isso, só traz aquilo... E é uma coisa que a gente num vê. Só faz feitiço quem quisé, né? Então, tambô falô aí eu peguei o foco; isso aqui foi ôta pessoa que me contô, aí eu peguei, estudei e fiz o cântico e... Cantei. Passei ponto.

Então, tem um que eu tirei assim: Num mexe cum povo de Angola, Maria, quem pega com Deus tem vitória.

Isso aqui foi porque eu senti um pouquinho de fraqueza pelas comunidade. Então eu cantei esse aqui pra que eles imaginava “Por quê?”, por que que eu cantei isso aqui? E ôtra também, foi que, foi é... Num mexe com quem tu não conhece, Maria... Num mexe com quem tu não conhece, Maria...

Ah, meu Deus... Num é assim não. (risos)... Num mexe com quem tu não conhece, caipora, cuidado com perna de anum preto. *Num mexe com quem tu não conhece, caipora, cuidado com perna de anum preto é...* Porque nessas ocasião alguém ficava conversano por fora e chegava até a mim. Aí então eu estudei e cantei, e essa pessoa pego que era pra ela esse ponto. Como eu já falei várias vezes, os cântico do bate-barriga vem sempre combateno o que os povo fala.

Em seguida pedimos para que a Sra. Faustina contasse-nos como e por que ela se decidiu tirar os pontos a partir de músicas cantadas nas novelas, ela nos disse:

porque foi a novela que fazia a escravidão. Aí então, os cântico que eles cantava, eu tirei algumas palavra e fiz a minha. Foi quando é, na televisão né, na novela, eles tivero a liberdade, aí ês começô a dança, jogar capoeira, batê uma na ôtra, aí cantô:

*Bota fogo no engenho aonde os nêgo apanhô, a vida aqui é bom demais meu Deus do céu, aqui quem manda é os nagô...*

... Então tem algumas palavra que eu foquei em cima disso aqui:

*Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...  
Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...  
Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê, meu Deus do céu  
Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...*

Aí eu vim, tirano alguns versos, e colocano pra ir incrementar mais...

*Eu já plantei café de meia  
Eu já plantei canavial  
Café de meia não deu luco, Deus do céu  
Canavial cachaça dá*

*Aí vem ôto...  
A minha mãe chama Maria  
E meu pai chama José  
No mei de tanta Maria, Deus do céu  
A minha mãe nem sei quem é...*

*Aí vem,  
Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...*

Então foi onde eu fui colocano mais algumas coisa...

Em meio à narrativa que a Sra. Faustina construía fizemos uma pequena intervenção para indagar sobre a quantidade de pontos que já havia sido retirado das telenovelas, especificamente, quantos pontos e quais foram os que a senhora construiu baseado na televisão?

Não sei bem. Eu tirei A minha mãe chama Maria e... Ah, não, eles cantava, *Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê*, e aí batia tambô, batia espada e jogava capoeira, né...

*Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...*

*Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê, meu Deus do céu*

*Oh, lê-lê-lê-lê-lê-lê...*

Aí então esses ôtos que eu coloquei, foi tirado por mim. Eu peguei esse ritmo deles e fiz a minha, a música. Mais pra incrementar. (19 de julho, Helvécia, 2015).

No que respeita à finalidade, pudemos sanar nossa dúvida com a observação da prática da dança ao perceber que os pontos compilados da televisão, como nos informou a dançante, não atenderam à performance cultural da dança – o símbolo; em outras palavras, as toadas não conduzem os corpos à performance, a baterem uma barriga na outra. O momento entoado por estes pontos constituem novos movimentos e coreografias, como que abrissem um parêntese no processo da dança para realizar parte de outra dança, outras coreografias.

Neste processo, no caminho utilizado para chegar aos resultados, tanto os de invenção própria (autoria) quanto os capturados da televisão, das telenovelas, somos levados a discutir alguns conceitos centrados em contextos híbridos e que aparecem também em pares opostos nesses contextos, onde a prática das culturas simbólicas ocorre no entrecruzamento das atividades cotidianas. A invenção dos próprios pontos e a ação de pegá-los já prontos de algum lugar em que eles cumprem as suas funções, resultam de uma ação política. E ambas têm raízes em contextos diferenciados ideológica, cultural e economicamente. Como dissemos, há uma maior dependência da cultura que domina, daí a necessidade de entender os lugares e as histórias dos atores neste processo – colonizador/colonizado.

Criar ou inventar os pontos é ação cotidiana de grupos que lidam com a cultura como prática cotidiana em que as suas experiências são por esta prática traduzidas, simbolizadas e vivenciadas performaticamente na tentativa permanente de diálogo com as ancestralidades estilhaçadas em meio às relações, enfrentamentos e batalhas que a conquista lhes deixou.

Compilar da televisão ou de qualquer outro contexto é uma ação que difere da prática social dos que fazem culturas afrobrasileiras, pois neste fazer, os processos criativos e coletivos são fatos considerados corriqueiros por tratarem das questões diárias da vida, do ajuntamento de pedaços das histórias locais. Copiar os pontos a partir da própria realidade que brota em meio às relações é estabelecer contato direto com o “novo” que se apresenta, com o que é considerado moderno e sedutor. Nesse sentido, é adequá-lo a desejos e a interesses externos até certo ponto, o que torna maior o sentido desta questão, porque em sua outra ponta tal atitude perde com a prática da coletividade envolvida nesta construção, assim como demonstra que as experiências internas não estão atendendo às necessidades, porém estas ainda servem de base para receber as novas formas, os novos modelos e as “novas técnicas”.

No intuito de melhor entender o que está acontecendo em função desta alteração do processo de feitura de pontos e toadas da dança em Helvécia, dedicamos uma atenção especial à seguinte circunstância: colonizadores *vs* colonizados. Sobre os colonizadores, eles implicam uma discussão de ordem dominante por tratar-se de um conceito de referência para determinar uma classe social que detém o poder sobre as demais desde os processos da conquista. Por exemplo, “no século 16, missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam a inteligência e civilização dos povos tomando como critério o fato de dominarem ou não a escrita alfabética” (Mignolo, 2003: 23). Ao se referir à colonização da América, este autor aponta para esse momento na história das colonizações europeias, como o primeiro em que se estabeleceu a diferença colonial, e por consequência, o processo de dominação.

Saber escrever diante de uma imensidão de analfabetos, muitos sendo expulsos de suas próprias terras, no caso dos ameríndios e outros sendo arrancados de seus territórios e culturas para uma imigração forçada, a dominação tendo a escrita como premissa, tornou-se um caminho fácil para instituir a pele e a sua cor como a sequência do processo da diferença colonial.

Nos dias atuais, a televisão e demais veículos midiáticos representam os interesses da classe que domina e impõe através de seus produtos um jeito de ser, de pensar e de reordenar as sociedades, os imaginários, estejam os subalternos onde estiverem. Os sujeitos pertencentes a esta classe social, originariamente são os que dominam o saber culto, o poder das letras e detêm o saber e o controle dos bens culturais, as artes, a ciência, a literatura e as culturas. Com esses atributos a favor de toda a casta, mantém-se o poder com mais facilidade e em maior quantidade por tempo "indeterminado", ou seja, a fatia de poder que a esta classe pertence é o começo da desigualdade que assola as relações que os colonizados intentam construir historicamente com seus atos criativos e inventivos que nascem de suas mais urgentes necessidades, suas culturas, seus patrimônios.

Como definição, entre os colonizados estão os povos que antecederam o Brasil, os pré-brasileiros, indígenas; e posteriormente, os nascidos de seus cruzamentos com os colonizadores, acrescidos dos grupos étnicos africanos que entraram na condição de escravos, e seus descendentes, bem como todos os nascidos a partir dos cruzamentos advindos desses diferentes grupos históricos que Gruzinski denominou de mestiçagem. Para este autor, os primeiros embates e enfrentamentos se deram no campo biológico.

É preciso ter em mente que as relações originadas dos contextos em que a escravidão foi determinada como regime de trabalho e modo de vida, se constituíram a partir dos grupos sociais vencidos pelo modelo de dominação imposto – a diferença colonial, pelas consequências desastrosas dos processos de produção do trabalho forçado e dos enfrentamentos. E hoje, o que resulta dessas relações no campo das culturas simbólicas – músicas, danças, rezas, performances culturais e ofícios – compõe o Patrimônio Cultural dos grupos sociais em sociedades e em comunidades mais específicas. Ou a exemplo da Colônia Leopoldina e de Helvécia, que em função das condições de formação e de isolamen-

to a que os ex-trabalhadores foram submetidos, historicamente produziram culturas afro-brasileiras, subalternas e subalternizadas.

A atitude da dançante e a forma usada para inventar os pontos ou copiá-los de algum programa de televisão têm origem neste cenário com suas complexidades e entrelaçamentos socioculturais e econômicos, determinantes na maneira de produção de culturas nestes contextos. Em função disso, suas atitudes parecem ocorrer com a mesma facilidade e normalidade de quando se cria ou inventa uma toada, pois para Faustina, tanto o conteúdo utilizado na sua invenção como os que estão agregados aos produtos compilados da televisão fazem parte de seu universo de sentido e de racionalidade prática. Ou melhor, basta fazer referência à escravidão ou a qualquer outro elemento que tenha servido ou ainda se aproxime desta, para ser transportado à realidade de Helvécia. Conquanto agrade visitantes, espectadores e os mais jovens e que seja fácil de fazer.

Diante da descoberta de um novo/velho contexto, foi possível perceber que os conteúdos que pareciam pertencer unicamente à comunidade de Helvécia, com o advento da telemática e o acesso aos seus instrumentos e redes, se internacionalizaram e alguns foram sendo localizados em diferentes mídias e projetos artísticos, muitos também militarizados, e logo, na visão de pessoas da comunidade, passaram a fazer parte de um repertório que abrange todo o País e universos colonizados, ou mesmo o continente americano.

Pela materialização e noção de que o repertório produzido no interior da comunidade de Helvécia não se restringia apenas àquele mundo localizado, mas que se estendia por todas as relações em que imperou o regime de escravidão, notou-se a existência de um outro mundo, virtual, on-line, à "inteira disposição" e em certa medida, de fácil acesso. Isto, com a concretização e a existência de um manancial de possibilidades a respeito da história, das culturas, de políticas e de diferentes abordagens que antes eram exclusivas de alguns poucos.

É oportuno dizer, que embora a televisão tenha chegado ao Brasil na primeira metade do século XX, em Helvécia, neste mesmo período, ainda se viviam os resquícios de um processo abrupto de escravidão que durara setenta anos, de 1818 a 1888. A presença da diferença colonial é continua uma realidade no distrito e região. A televisão só apareceu em Helvécia na modalidade coletiva instalada no centro de uma praça, no final da década de 1980.

Diante desse contexto, entretanto, percebemos que o que mais importa para Faustina, além de coordenar e "preservar" o grupo de dança *bate-barriga*, segundo os seus relatos, é poder mostrar o que está sendo feito para divulgar a dança. Para tanto, ela tem criado situações no intuito de poder atingir seus objetivos, pois além de fazer esforço para levar a dança para onde for convidada, Faustina tem incrementado a dança não só com novas coreografias e toadas, mas também com figurinos – saias coloridas, blusas padronizadas e turbantes. As coreografias dialogam desde com movimentos geralmente utilizados em cultos e louvores espirituais, de levantar as mão e balançá-las como se estivessem tremendo, aos movimentos de agachar e levantar. No momento da apresentação, Faustina

está sempre munida de um microfone para cantar as músicas, e entre uma roda e outra ela fala da vida, de como foi a escravidão, na sua visão, e faz agradecimentos, elogios a quem a convidou para estar ali. Mas o que de fato move a Sra. Faustina Zacarias é a vontade de divulgar essa dança ao dizer:

o bate-barriga eu nunca achei uma chance, uma força de sê divulgado e tal. O que eu mais precisava era isso, porque às vezes cê vê na televisão uma dança vea sem graça e tá lá por quê? Que achô alguém pra ajudá aquele povo, enquanto nós fazêmo uma festa bonita aqui, nunca teve essa chance (19 de julho, Helvécia, 2015).

A compreensão de Faustina é de que a dança *bate-barriga* deve sair do sombreamento em que se encontra, ou seja, sair do cerco da comunidade de Helvécia para outros lugares. Porém, a dança é compreendida, por muitos da comunidade e com os quais concordamos, como uma prática social, um rito de passagem que acompanha a vida e suas transformações em seus movimentos cotidianos, em suas necessidades, celebrativas e cerimoniais; assim sendo, a divulgação apontada por Faustina demonstra o interesse de transformar a dança em um projeto espetacular, o que não difere de uma maioria de grupos, pessoas e comunidades em todo o País. Não vemos na atitude de Faustina nada de errado, visto que o que lhe chega é fruto de suas relações, por exemplo, sua participação em um curto projeto teatral.

Essa compreensão parece ter origem a partir do Projeto de Teatro implementado pela Empresa de Monocultura de Eucalipto na pessoa do Sr. Ciro Barcelos. Este projeto, além de ser uma montagem a partir das experiências e práticas existentes na comunidade – capoeira, samba de viola, a dança *bate-barriga*, a corrida da bandeira e a dança de mouros e Cristãos –, não teve a preocupação de formar quadros de pessoal na comunidade que pudessem dar continuidade ao trabalho, mas serviram tão-somente para atender aos objetivos das empresas em seus interesses de qualificação e certificação, como nos diz o professor da comunidade, Benedito Quintiliano:

a empresa deu alguns apoios que pouco acrescentaram à comunidade. Na verdade, é mais para engrandecer o próprio nome (empresas) e receber status (certificado) de empresas que respeitem o desenvolvimento socioambiental e cultural das comunidades. E ter abatimentos de impostos (18 de julho, Rio do Sul, 2015).

A própria Faustina afirma:

é, depois que Ciro vêi, foi uma confusão que teve com esse negócio de Ciro; dinheiro. Oia a confusão. Que se tá aí um grupo de vinte pessoas ensaiano quase dois meses pa fazê o teatro, e essas vinte pessoa todo mundo ensaiano, num importa a peça que ela vai apresentá, num importa o que eu apresento, não importa o que ôtro apresenta. Mas se é pra pagá cem reais, é cem reais pra cada um. E aí teve gente que queria mais (19 de julho, Helvécia, 2015)

A realidade apresentada por este curto projeto para a realização do teatro, segundo informações dos próprios moradores, do qual foi montado o Auto de São Benedito, criou na comunidade com os participantes das atividades culturais, festeiros e foliões, uma grande rivalidade entre os grupos de culturas, a exemplo do da dança *bate-barriga*, e alguns até deixaram de participar. Sobre o resultado do trabalho realizado por Ciro com

este projeto, Faustina afirma “que trapalhô assim, porque desna que surgiu a grana... né, depois disso muitos foi ficano assim, cabreiro, sem querê participá” (19 de julho, Helvécia, 2015).

Nessa conversa, a Sra. Toninha tenta lembrar Faustina que os dançantes da dança *bate-barriga* começaram a cobrar pela participação nas atividades da dança, desde a realização do projeto com o teatro. Diz Toninha: “Mais Faustina, esse negócio de querê cobrar, isso surgiu depois que Ciro vêi pra cá que eles deu de querê cobrar. Falei assim: ah, negócio de escolhê isso, um, outro e aquilo pra mim, pra mim escolhê eu num preciso, precisa de escolhê”? (Maria Francisca, 19 de julho, Helvécia, 2015).

Como já dissemos, com base nas sugestões de Nestor Garcia Canclini, não é preciso necessariamente um grupo, comunidade ou mesmo uma sociedade se relacionar diretamente com elementos provenientes do mercado simbólico e do mundo moderno representado pelas ações do capitalismo, para que esses grupos se permitam seduzir, consumir os bens ofertados por eles. Diante do que está acontecendo com a dança *bate-barriga* em Helvécia, sob a coordenação de Faustina Zacarias, podemos entender como sendo de interesse que as pessoas participem do novo que se apresenta à sua frente, desde os pontos e as toadas retiradas da televisão até o contato com o novo jeito de produção e participação no processo de culturas apresentado neste projeto com o teatro.

Eles entenderam que participar demanda envolvimento com o mundo econômico, até então distante da realidade ali vivenciada; fazer teatro e ganhar dinheiro pelo que fez foi um aprendizado em uma experiência que, na visão de cada um, poderia ser repetida no retorno à comunidade no contexto da dança. Porém, para Faustina, a participação da empresa através de Ciro não foi uma atitude para melhorar a comunidade, ou com a preocupação de ajudar ou mesmo construir possibilidades políticas e culturais para Helvécia, porque “o Ciro foi a firma que trouxe pra montá alguma coisa aqui. E essa alguma coisa que foi montada aqui, eu, no meu modo de pensar, foi uma coisa assim quase pra, como assim dizê, ‘galopá’ o povo, eu sei lá” (Faustina Zacarias Carvalho, Helvécia, 2015).

A presença do projeto teatral encomendado pela empresa de monocultura de eucalipto parece ter provocado entre alguns moradores de Helvécia atitudes de preocupação, de interesse financeiro, com relação à participação nas práticas culturais, bem como suscitou em muitos um sentimento de terem sido usados para atenderem aos caprichos políticos e econômicos da empresa, no que diz respeito às suas relações com as exigências de certificação e com o fisco.

Helvécia, sem o projeto alheio de teatro, de volta à sua realidade, interesses e referências abalados, retoma o seu dia a dia. Diante da fala de Faustina, a presença de Ciro, a mando da empresa de monocultura de eucalipto, não alterou nenhuma situação dos foliões e moradores de Helvécia. Não melhorou as condições das políticas culturais, políticas públicas de interesse para uma comunidade negra, assim como não deixou nenhum encaminhamento no sentido do fazer teatral como um novo caminho para as crianças, adolescentes e jovens da comunidade.

O trabalho realizado teve, segundo a dançante e participante do espetáculo teatral realizado por este senhor, só a intenção de “galopá”, entendido por nós por enganar, ludibriar. Desta forma, assim que os objetivos da empresa foram alcançados – com apresentações realizadas em lugares estratégicos para mostrar a ação montada para atender aos propósitos da empresa, as apresentações foram abandonadas e os participantes ficaram sem resposta, sem atenção, justificativas e cuidados.

### 3.3 ... E NA COMUNIDADE RURAL DO RIO DO SUL

No Rio do Sul, sobre como acontecia em tempos passados e como hoje os dançantes lidam com esta questão, pontos e toadas, analisamos as contribuições do Sr. Anildo, puxador e dançante, e o da Sra. Fidelina, dançante, ambos representando a memória viva sobre a dança e as experiências culturais nesta comunidade rural.

Os pontos são constituídos de letras de composição do próprio grupo de dança, e nele geralmente tem alguém que apresenta mais afinidade com este tipo de produção, a ponto de ser indicado pelo próprio grupo como o responsável pela criação.

O ponto é a letra que o dançante ou puxador – denominação da pessoa que dá início e coordena a dança, compõe e canta. No caso de Helvécia, o grupo é coordenado por Faustina Zacarias Carvalho, e em Rio do Sul, por Anildo Faustino dos Santos, ambos puxadores em suas localidades. E os pontos são na maioria criados e cantados por eles. Estes quesitos da dança, ponto e toada, têm sido, segundo informações das dançantes, uma dificuldade que vem interferindo na realização da dança, pois a maioria das dançantes não canta, assim como não compõe, e quando uma compõe um ponto, imediatamente pede para o puxador cantar, como nos informa Faustina: “os home antigamente é que cantava, hoje é muito difíci ter um cantadô, aqui é eu que canto e alguma delas acompanha” (14 de junho, Helvécia, 2015).

O ponto é improvisado a partir de conteúdos da vida cotidiana e com um leve tom de rivalidade, qualidade inerente aos repentes e desafios. Para o Sr. Anildo, primeiro é feito o ponto e na sequência dá-se início à toada. Ponto e toada no cotidiano do grupo são usados para designar o canto, sem necessariamente fazer diferenciação entre o que é a letra e o que é o ritmo; certos estão, pois é comum ouvirmos dizer quem vai puxar a toada, e aqui fazemos uma ligeira diferenciação entre o ponto, que é a letra, e a toada, que é o ritmo, a entonação. Uma entonação despreocupada e repetitiva, uma espécie de “canto” a “palo seco” como nos disse João Cabral de Melo Neto; é um canto desarmado: só a lâmina da voz.

O Sr. Anildo, gozando de seus 78 anos de idade, e com base em suas informações, participa da dança desde os 8 anos, e desse lugar da experiência fala como surge o conteúdo para compor o ponto e a toada: “A toada? Uma toada era assim, a toada de primeiro,

ês fazia tirano ponto cum ôto. O cara talvez oiô ûa armadia do ôto, tirô caça do mundê do ôto, aí fazia ûa toada com esse ato” (30 de maio, Rio do Sul, 2015).

Ao iniciar seu comentário, o Sr. Anildo nos explica como eram feitas a letra do ponto e a toada; ele reflete um pouco sobre esta conversa, e nos indaga como quem estivesse distante do tempo em que vira alguém a fazer uma toada: a toada? O Sr. Anildo, na tentativa de nos explicar parece responder a si mesmo, em um ato de rememoração que demonstra cuidado para não inverter a ordem das coisas: nada da estrutura, do conteúdo e das experiências relacionadas à ação de produzir a toada e a captura do conteúdo pode ser desconfigurado.

Da mesma maneira, como foi por ele aprendido no cotidiano da comunidade, como muitos afirmam ter aprendido ou como lhe foi ensinado em alguns casos. O Sr. Anildo, no seu tempo e jeito, desfia uma didática aprendida com os mais antigos, o que podemos relacionar aos contadores de histórias e conhecedores da memória, pois ele sabe que o descuido pode alterar o conteúdo ou a forma de como eram feitas as toadas no tempo de seus pais e avós.

Ele age como quem bem conhecesse as teorias da memória, ao nos sugerir que “o presente pode inverter radicalmente o valor original de um objeto antigo”, de uma obra antiga (Menezes, 1992: 12). Sempre se referindo ao passado, dando-nos a ideia ou mesmo o entendimento de que hoje não se tem mais o costume de realizar tal atividade, e com o saber de um contador, diz no compasso exigido pela história – *uma toada era assim...a toada de primeiro...ês fazia tirano ponto cum ôto*.

A maneira de contar denota que está havendo esquecimento e ele se apega à lembrança para trazer à baila o que decidiu nos contar. Evidenciamos que fazer toada não é mais uma atividade rotineira da comunidade, fazer uma toada nos moldes como é aqui apresentada reside em um tempo passado, quando algumas pessoas da comunidade faziam, como o:

Totoin come coco. Ele morava na Espera, cê lembra que cê morô na Espera, lugar de finado Gadaná, né? (Dirige a pergunta para a Sra. Fidelina, sua comadre, que está ao seu lado). Aí, disse que cismaro que ele tava oiano uma armadia, cismô que ele tava oiano uma armadia do ôto lá; caça, eu num sei o que é. Eu sei que ele foi, formô a toada, é: “Você me botô eu na tucaia, quando me pegô Anildo na mão e eu corro quem”. Tem essa toada ou num tem? (Anildo Faustino dos Santos, 30 de maio, Rio do Sul, 2015).

As toadas se iniciavam numa espécie de desafio, um com o outro, à moda dos repentinos nordestinos. Sobre o conteúdo, suas palavras deixam clareza que este nascia de qualquer situação cotidiana da comunidade, desde as questões relacionadas à vida do campo, à caça, à pesca, até os acontecimentos da vida diária. O Sr. Anildo ratifica exemplificando com algumas explicações:

oh, tia Romana oh, Ricardim, quem mandô marrá toaia dos ôto na cabecê...? Isso aí foi: um apanhó a toada do ôto, aí um tirô ponto; fia dele, porque Romana e Ricardim é filha dele. Aí botô: “Oh, fia Romana, oh, Ricardim, quem mandô marrá toaia dos ôto na cabecê...?” É assim que era a toada. Aí pegava essa e formava ôta e... E assim ia. Às vêis eu que tava cum vontade de cantar,



pedia o ôto que tava cantano: “Oh, dá licença que eu quero cantá também” (30 de maio, Rio do Sul, 2015).

Lembrar para contar é uma questão presente no contexto da comunidade rural do Rio do Sul, quando o assunto é a dança *bate-barriga*. A tentativa de lembrança do Sr. Anildo denota a presença de quadros de memórias, o que implica a existência do esquecimento, pois para Menezes, “sem o esquecimento, a memória humana é impossível” (Menezes, 1992: 16). Neste panorama, lembrar e esquecer são atos que evidenciam a existência de memórias, pois a não frequência de algumas atividades relacionadas à dança, ou mesmo a inexistência de algumas possibilita a construção de quadros de memórias; esquecer, porém, desses fatos, ou simplesmente a necessidade do esforço para se lembrar deles, já é grande indício da existência de memória.

Gosto do lugar que ocupa a ética no jogo apontado por Huizinga, porque além de exigir e estabelecer uma forte interação com os participantes, também é jogado e compreendido como verdade, apesar de ser uma prática que antecede a própria cultura. Assim é o que percebemos na relação entre os moradores da comunidade do Rio do Sul com a performance da dança *bate-barriga*. Uma relação plasmada em princípios éticos, que norteia o fazer cultural envolvido desde os tempos mais remotos.

Princípios que estão presentes no modo como as pessoas ajustam e resolvem os seus dilemas diários dentro da mais pura verdade, num jogo entoado pelo tambor no interior da dança. Ao elaborar uma letra para um ponto de dança com um conteúdo da ordem do que foi apresentado sobre o sujeito que retira a caça do outro da armadilha, é preciso que esteja sob os pilares da ética para assim agir, pois a caça retirada parte do princípio de que não pertence a ninguém, senão à natureza; o interventor que colocou a armadilha, sabendo dessa larga verdade, resolve a sua contenda no seio da performance cultural simbólica, que por si só reflete o lugar de experiência e aprendizado de toda a comunidade, lugar de experiência total do homem porque é simbólica.

O Sr. Anildo, justificando o ato de fazer a toada e explicitando o terreno de fragilidade por ele enfrentado, no que diz respeito à necessidade instantânea de fazer o ponto e à necessidade ética de esquecê-lo imediatamente, por já ter cumprida a sua função no jogo no momento nos dá o maior ensinamento sobre o Patrimônio Cultural, e, sobretudo a sua imaterialidade, a sua incorporeidade. Fazer e esquecer não é uma outra questão, a não ser o cumprimento da ordem da incorporeidade, que por sua natureza é inseparável das relações que se estabelecem no contexto social. É frágil, instantâneo e irrepetível.

O modo de fazer a toada na comunidade do Rio do Sul deixa em evidência que “devemos ter presente a interdependência que existe entre o patrimônio material, imaterial e natural” (Marques, 2005: 443). Então, cabe acrescentar como síntese desta questão neste trabalho de investigação, mais algumas contribuições do Sr. Anildo:

o senhor sabe o que acontece? Eu vou falar pro senhor. É o seguinte: acontece que a gente entra no batuque (a dança *bate-barriga*) pra fazê o batuque, aí então a gente tira a toada e canta...tem hora que dá de manhã e uma pessoa pergunta: comé essa toada que ocê cantô? E tem mais que eu sei, mas num pode lembrá de tudo não, tem algumas que cê esquece: rapaz, essa toada que ocê falô assim

e assim. Falei rapaz? num tô lembrano mais não. Fez ela na hora, a gente esquece (30 de maio, Rio do Sul, 2015).

Seja pelos nomes de fusão, mistura, sincretismo ou hibridação, não nos importa muito neste momento, uma vez que detectamos nos textos do Sr. Anildo uma ideia cara a Antonin Artaud, em sua obra *O teatro e seu duplo*, e na seção intitulada *É preciso acabar com as obras-primas*, diz Artaud:

é preciso acabar com essa superstição dos textos e da poesia escrita. A poesia escrita vale uma única vez e, depois, que seja destruída. Que os poetas mortos cedam lugar aos outros. E poderíamos mesmo assim ver que é nossa veneração diante do que já foi feito, por mais belo e válido que seja, que nos petrifica, que nos estabiliza e nos impede de tomar contato com a força que está por baixo, quer isso se chame energia pensante, força vital, determinismo das trocas, menstruação da lua ou o que bem quiserem. Sob a poesia dos textos existe a poesia *tout court*, sem forma e sem texto. E tal como a eficácia das máscaras, que servem às operações de magia de certos povos, se esgota – e essas máscaras só servem então para serem jogadas nos museus – do mesmo modo se esgota a eficácia poética de um texto, e a poesia e a eficácia do teatro é a que se esgota mais lentamente, uma vez que admite a ação do que se gesticula e se pronuncia e que nunca se reproduz uma segunda vez (1981: 101-102).

Como um arremate deste texto do dramaturgo francês, encolhemos as palavras do Sr. Anildo, que encaminham à práxis que norteia as expectativas contidas nas propostas de Antonin Artaud: *Eu num sei mais, só sei na hora que eu formei, entendeu?* (Anildo Faustino dos Santos, 30 de maio, Rio do Sul, 2015).

Os pontos, como já dissemos, são nutridos de conteúdos que o cantador ou dançante capta no contado das relações, tratam de assuntos os mais diversos gerados no convívio da vida diária. Seja uma peleja resultante de uma tarefa de trabalho na roça, na retirada clandestina de uma caça que foi presa na armadilha, a qual não foi armada por outra pessoa e que o suposto dono ou que amigos tomaram conhecimento de tal fato.

Surgem também na feitura de uma casa, no plantio de uma roça na modalidade de mutirão, seja das relações de lazer, um jogo entre amigos. Todos os assuntos estão diretamente ligados à rotina da vida em comunidade. Ressalvamos que os textos apresentados referem-se a um tempo em que a dança *bate-barriga* era uma prática com frequência maior nos rituais cotidianos da vida dos moradores da região do Rio do Sul. Por esse motivo, os dançantes hoje não se lembram dos autores das toadas, mesmo porque, segundo eles, em muitos casos a autoria era coletiva.

No caso de Helvécia a situação de modo geral é semelhante, porém, difere à medida que a Sra. Faustina Zacarias Carvalho aparece como autora de alguns pontos, a exemplo de: *Num mexe com perna de anum preto*. Os demais textos – pontos e toadas – são cantados pelo Sr. Anildo Faustino dos Santos. Neste sentido, apresentamos alguns modelos desse tipo textual:

Seu Anildo /Tô indo de muda pa Helvécia

Tô indo de muda pa Helvécia

Só pa todo dia eu ir conversá cum fazendêro ê...

*Mais eu vô falá procê uma coisa*  
Mais eu vô falá procê uma coisa  
Se Deus me dá vida, ano que vem eu volto mais ê...

*Vai batêno*  
Vai batêno, vai batêno, vai batêno no tambô  
Pa muié pegá rojão, papá.. êiê...

*Põe um feijão pa ieu*  
Põe um feijão pa iue  
Põe um pouquinho só, do tanto que minha barriga leevêê...

*Faustina Zacaria Carvalho/Num mexe com perna de anum preto*  
Num mexe com perna de anum preto  
Caipora, quem pega cum Deus tem vitóriaêê...

Os cânticos no contexto da dança têm a função de ligamento dos corpos ao movimento em que reside a performance. O estudo da performance do grupo do Moçambique de Belém, por Claudio Santos, apresenta uma estrutura e formas dos cantos – em sua primeira forma especificamente – que se relaciona com a estrutura e forma realizadas na performance da dança *bate-barriga*. Na estrutura do Belém, o autor afirma que “Os capitães, cada um de uma vez, interpretam os cantos, realizando os solos e em seguida os soldados e os outros capitães respondem em coro, à maneira africana” (Santos, 2007: 89).

Na performance da dança em função do tipo ser dança de fertilidade em que o grupo é majoritariamente composto por mulheres, difere do Belém na quantidade de puxadores, uma vez que no lugar ocupado pelos capitães, quem ocupa na performance da dança é um único puxador, porém o que nos interessa estabelecer nesta relação é que na forma de pronunciar o canto dentro da estrutura solo/coro ou chamada/resposta é o puxador que inicia fazendo um solo à capela para chamar os tambores, e na sequência os dançantes, em seguida ao solo feito pelo puxador, entram tambor e dançantes que dão a resposta em coro, exemplificando:

1º Canto  
Puxador - Solo/chamada:  
Põe um pirão pa ieu  
Põe um pouquinho só, do tanto que minha barriga leve..ê...ê...ê...ê...  
Coro/Resposta:  
...ê...ê...ê...ê...

2º Canto:  
Puxador - Solo/Chamada:  
Tô indo de muda pa Helvécia

Só pa todo dia eu ir conversá cum fazenderêê...êêê...êêê

Coro/Resposta: ...êêê...êêê...êêê...

No caso da performance do Moçambique, o solo/chamada se dá da seguinte forma:

Chamada: “Ô ô meu Deus  
sou moçambiqueiro  
vim aqui cantar ê”

Resposta: Olelêlêlêlê vim aqui cantar (Santos, 2007: 89)”

Na forma de cantar na performance da dança *bate-barriga* ainda se preservam, segundo os dançantes, os ensinamentos de antigos dançantes da comunidade. Nesse modo de cantar, assim como no de produzir o canto, o ponto ou a toada, ainda se dá de maneira coletiva, marcada de fortes elementos das histórias orais e da oralidade como meio de expressão, o canto preferencialmente, o que é uma herança que transcende seus antepassados, pois este formato de canto coletivo é um modo universal na África.

Claudio Santos, fazendo referência ao Moçambique de Belém, diz que as “formas atuais de organizar o canto moçambiqueiro foram herdadas dos antigos capitães do terno. Elas têm muito a dizer sobre elementos da oralidade. Mas um aspecto chama a atenção em todas estas formas: o canto coletivo – praticamente universal na África” (2007: 91).

Sobre o canto coletivo, esta forma espontânea na África, Claudio Santos continua: “O canto coletivo é quase onipresente: cantam-se os cantos de trabalho, nos caminhos longos, na religiosidade, na guerra, no matrimônio, nos funerais, nos nascimento das crianças, nos ritos de iniciação e passagem, etc.” (2007, 91).

Nos rituais e festas dos povos africanos e de seus descendentes espalhados pelos continentes que aderiram à escravidão, como mola propulsora ao desenvolvimento moderno, a exemplo dos negros trazidos para a América, em nosso caso, o Brasil – os afro-brasileiros, o tambor quase sempre se torna, conforme Santos (2007: 76), “um membro da família”, pois o diálogo estabelecido com este instrumento foi sempre no sentido de buscar apoio às necessidades simbólicas e às lutas contra o regime de trabalho escravo a que foram submetidos. Assim, ele está em suas práticas como uma voz que anuncia, que reivindica, celebra, festeja e contesta, ele atua e ocupa indiscutivelmente de modo contínuo o lugar de rei, de deuses, de protagonista.

Nas comunidades de Helvécia são dois instrumentos, denominados de tambor pequeno e tambor grande. O pequeno, como já dissemos, é o que inicia a dança e, simultaneamente, coordena na sequência a entrada do som do tambor grande e a chegada dos dançantes na roda para a convocatória do ato performativo. Que ocorre logo na sequência.



Figura nº 21 – Tambor pequeno. Fotografia: Valdir Nunes

Os tambores são tocados nas danças de Helvécia e Rio do Sul. Os apresentamos em meio às vozes escritas – as toadas, com as quais, dançantes, festeiros e moradores destas comunidades gritam, cantam, rezam e agradecem aos seus deuses, reis e entidades – por meio de suas performances.



Figura nº 22 – Tambor grande. Fotografia: acervo particular do pesquisador

A voz, o corpo, a palavra, a experiência aprendida pelo costume ético, o que dá corpo e ao mesmo tempo difere as danças e folguedos com grande força ritualística de outras danças e folguedos profanos, a roda, todos estes elementos obedecem ao som or-

denador do tambor como referência à voz ancestral, aos elementos de ancestralidade. O costume ético é o responsável pela continuidade das experiências aprendidas com os mais antigos, os antepassados ou os ancestrais. Sejam estes, pertencentes aos laços familiares, ou da comunidade, o elo a ele estabelecido é o de obediência e respeito aos ensinamentos recebidos.

Sobre a semelhança com o desafio que sinalizamos, a Sra. Fidelina nos dá uma boa contribuição e ainda nos sugere outras categorias de análise como possibilidades neste trabalho – a sátira e o escárnio –, pois diante da toada feita e cantada no dia da festa, conforme o efeito causado aos ouvintes e em especial ao destinatário, caso "*esse dono achava ruim, ele ia, ia e voltá a repetí essa conversa*", a reação da recepção do destinatário era observada pelo cantador que imediatamente, segundo a Sra. Fidelina "...*Voltava e repetia esse ponto que o senhô falô, né? Cê vê que quando o dono sabia (o dono: para quem foi feita a toada), o dono achava ruim ainda*". A Sra. Fidelina deixa escapar os motivos pelos quais alguns destinatários não gostavam do que fora feito para eles: "*E o ôto gostano de mulhé dos ôto, hein?*" (Fidelina Florentina dos Santos, 30 de maio, Rio do Sul, 2015).

Nesta mesma direção do desafio, sátira e escárnio, o Sr. Anildo conclui dizendo que "*o ôto lá já ficava tramano, ele vinha rematá esse ponto que tem a ver com ele, né?*" (Anildo Faustino dos Santos, 30 de maio, Rio do Sul, 2015).



Figura nº 23 – A realidade que ecoa da voz do tambor: A toada



É preciso considerarmos que as culturas produzidas em contextos colonizados, e por consequência populares, resultam dos comportamentos com os quais os seus produtores vivem a vida diária, sem encenação, atividade artística simplesmente pela arte ou de representação. Nesses espaços temporais a vida é o motor, o conteúdo, e se confunde com a própria cultura. É o que acontece com as comunidades do distrito de Helvécia, mais especificamente com a comunidade rural do Rio do Sul, inclusa pelo IBGE no conjunto das comunidades pertencentes ao distrito de Helvécia, censo 2010.

Uma pessoa colocar uma armadilha no mato para pegar uma caça e uma outra pessoa amiga ou da vizinhança, o que é mais comum, ficar na espreita, e retirar a caça antes de quem fez e colocou a armadilha, este fato e outros semelhantes são geralmente transformados em toada, um fato corriqueiro, uma expressão de vida em sua rotina, mas que serve à cultura simbólica como leitura e reflexão da própria vida.

Ver e viver o mundo para construir experiências e traduzi-las em - saberes, arte, culturas, e possível conhecimento, é em síntese construir uma forma de vida, uma estética do mundo tendo as experiências da vida em realidades como parâmetro. Podemos também dizer que as toadas produzidas no tempo passado, na leitura feita por Sr. Anildo, são grávidas de mundo, das experiências que os cantadores construía no mundo e com o mundo, lembrando Paulo Freire em a importância do ato de ler.



Figura nº 24 – Tambor em toada: Uma experiência de mundo

É importante considerarmos que as mudanças que vêm ocorrendo na dança, propostas por Faustina Zacarias, implicam o tempo de realização do núcleo da dança – estou chamando de núcleo a performance cultural – o ato de bater uma barriga na outra –, uma vez que é em torno dela que a dança *bate-barriga* gira com os seus movimentos. Em se

tratando de uma dança que tem em seu histórico um forte vínculo com os elementos de significação ancestral, em função de sua criação como dança ritual, o seu núcleo ainda está "inteiro" com esses elementos os quais a constituíram – dança ritual, um símbolo de fertilidade, sexualidade e agradecimentos. Alteram, portanto, a coreografia, ampliando-a na visão de Faustina para tirar o peso da performance cultural e atrair mais os jovens.



Figura nº 25 – Deslocamentos estéticos...Um descio de significados...Adaptações.

Essas danças que se realizam em contextos determinados, com alto índice de magia e religiosidade, dentre vários outros elementos como os cânticos, os símbolos e formas de entrada, saída e toque de instrumentos, cumprem funções sociais de interesse dos próprios grupos. E mesmo tendo ultrapassado essas finalidades, ainda preservam em seu conjunto os elementos que dialogam com a necessidade e experiência dos grupos sociais onde elas ocorrem.

No caso específico da dança *bate-barriga*, o elemento que perdura é o ato simbólico, a experiência total dos mais velhos, de conselheiros e de ancestrais, pois o símbolo é o determinante pela existência e do mesmo modo pela permanência – a tradição – apesar de esta se esforçar para permanecer em meio ao cotidiano. O caráter de tradição, expresso pelo ato performático, carrega em si o peso das experiências vividas, a valoração das relações entre as suas divindades, mesmo já estando distante das obrigações com os mais antigos e com as pessoas determinadas para realizá-las – as exigências ritualísticas.

Embora tudo isso esteja distante do que hoje é a dança *bate-barriga*, mesmo assim ela é uma dança cravada nas experiências sociais e nelas e para elas se mantém. Ou seja, cumpre o seu rito na travessia secular, no alongamento da história de longa duração. É, portanto, o Patrimônio Cultural.





Figura nº 26 – Ritual e Magia preservados na dança bate barriga.

Apesar desse trânsito temporal, é interessante ressaltar que a dança é até a presente data, uma prática cultural que dialoga diretamente com a comunidade, dada a sua existência e vínculos com a magia inerente aos rituais; estes, em certa medida, ainda presentes. Significa dizer que as transformações, os possíveis deslocamentos desses tipos de danças podem alterar significados, objetivos e propósitos construídos historicamente no grupo e pelo grupo social, e o seu permanente diálogo ético, moral e social. Para Fazenda, “as danças realizadas num determinado contexto original, com um certo propósito, podem, quando deslocadas para outros contextos, adquirir outros propósitos” (Fazenda, 2012: 56).

### 3.4 A DANÇA BATE-BARRIGA, RITUAL, MAGIA E ARTE: UM PATRIMÔNIO AINDA VIVO

*Tudo o que é híbrido, disforme, estranho, é rico de significado nas lendas africanas. Os símbolos estão ao centro, são o coração desta vida imaginativa.*

*(Chevalier & Gheerbrant)*

A dança *bate-barriga* é, neste sentido, um forte elemento de contribuição nos processos de identificação das comunidades de Helvécia; ela está entre os moradores como que celebrando as passagens que a vida lhes imprime. Desse modo, recorreremos às palavras de dançantes e demais fazedores, na tentativa de construirmos uma grelha de significação da dança como este contributo de que falamos, para a construção das identificações mais próximas das realidades ali vivenciadas.

Embora entendamos que a construção de identidades paira em terrenos movediços desde a sua conceituação, origem, pertencimento, até as relações do dia-a-dia, não pode-

mos, portanto, discuti-las sem ao menos ampliar o lastro dos elementos que implicam esta construção e situar as origens nos contextos de confrontos e de desigualdades provocados pela colonização.

Do mesmo modo, sabemos que uma dança, seja ela qual for, não pode ser considerada como elemento identitário de toda uma comunidade, vez que outras questões lhes atravessam, a exemplo de que tudo o que é híbrido, disforme, estranho, é rico de significado nas lendas africanas, como sugerido na epígrafe.

Sabendo dessas questões, listamos abaixo alguns comentários sobre a dança *bate-barriga*, quando da discussão sobre os sentidos e significados que esta dança tem para a comunidade, e por consequência, para as identidades. As informações em análise são de dançantes, tamborileiros e de professores-dançantes. Para o Sr. Benício Ricardo, a dança está relacionada aos seus antepassados, e por isso tem para ele um grande significado, como na maioria das danças que se relacionam com fragmentos das tradições de origem africana, como nos diz Raul Lody: “há desejo manifesto de dar a cada gesto um significado, traduzindo vocações de pessoas e expressões de personagens” (1995: 103). As palavras do Sr. Benício: “*Ah, bem, essa dança, eu acho que significa, porque ela foi começada, eu acho, no começo do povo mais veio, bisavô que fizeram isso, né, então ôtos vêm cumpanhano. Então, eu acho que, praticamente é desde o começo da brincadeira deles, né?*” (Benício Ricardo, 18 de julho, Helvécia, 2015).

O Sr. Benício Ricardo evidencia a presença da dança entre os moradores da comunidade e nos remete para o tempo da Colônia Leopoldina, quando ainda imperava o regime de escravidão, ao se referir às pessoas mais velhas e fazer referência ao seu bisavô. Os mais antigos fizeram e os mais novos, expressos na frase, *então ôtos vêm cumpanhano*, vieram seguindo o trânsito da dança entre as diferentes gerações. No período em que o seu bisavô existiu, a escravidão ainda determinava os rumos e os comportamentos dos que ali estavam.

Assim, entendemos que a dança, embora criada em contextos com fortes marcas de discórdias e de desigualdade, ainda agrega em seu núcleo – a performance simbólica – significados que os ligam às reminiscências ancestrais dos moradores da comunidade de Helvécia, as mais próximas de suas tradições, antecedentes à entrada nos portos do Novo Mundo.

Na sequência, a professora e dançante, Roseli Constantino diz: “meus avós, muitas vezes iam nas festas e falavam dessa dança. E esse tocar do tambor, esse tocar barriga, significa que eu consigo estabelecer uma relação com os meus ancestrais. Isso ninguém vai tirar de mim” (Roseli Constantino Ricardo, 30 de maio, Helvécia, 2015). Roseli, pertencente a uma geração que nasceu próxima do aniversário da libertação dos escravos, ainda compreende que a dança tem esta força de ligação entre as pessoas, o tempo e as histórias, a continuidade e os significados que se perpetuam. Isto se deve talvez a muitas questões, desde o isolamento a que foi relegada a comunidade, a outros fatores de pertinência maior, como nos informa Gruzinski, que no processo de colonização da América,

o que ocorreu com o Brasil difere do que ocorreu em outras nações da América, a exemplo do México e dos setes países que compõem os Andes. Nesse sentido, diz o autor que no Brasil, “a fraca presença portuguesa impõe ritmos mais lentos e, ao mesmo tempo, deixa margem de manobra maior aos grupos de interesses e aos indivíduos estabelecidos na terra nova” (2001: 81).

Com esta compreensão, entendemos a proliferação de mestiçagens ocorrida no Brasil de modo mais sistemático, e a sua dimensão entre os grupos históricos aqui constituídos, a partir da colonização. E com a “frouxidão” apontada, possibilitou a reorganização de fragmentos culturais para compor a variedade de traços de referências ancestrais, de grupos colonizados, presentes em suas práticas simbólicas, comportamentos diários e modos de vida de maneira mais ampla.

De modo recorrente, a dança *bate-barriga* estabelece um vínculo de presença na vida da comunidade e nos seus acontecimentos, desde os tempos e pessoas mais antigas, perpassando por outras gerações até o momento presente. Os conteúdos dos dois textos seguintes comungam com a compreensão de que a dança, ao atravessar os tempos históricos, deixou rastros culturais que contribuem para a reconstrução. Para Cintia Henriqueta Constantino:

a dança bate-barriga é muito forte pra nossa cultura, porque é uma dança que se mantém viva, né? É uma dança da época de sofrimento, na época da escravidão e, também na época que se reuniam para manifesto de sentimento por alguém que morreu. O aniversário de alguém. Alguma é... como é que eu posso dizer? ... uma manifestação... comemorativa. Isso. Pra alguma comemoração. Então, a palavra pra mim é essa: o bate-barriga é uma prática cultural muito forte pra nossa comunidade. (30 de maio, Helvécia, 2015).

Gilsineth Joaquim Santos Silva:

agora assim, a minha adolescência, né, que eu nasci no Rio do Sul, lá eu vi o samba do bate-barriga quando criança, e, quando tinha a festa do samba de viola, sempre tinha também o bate-barriga, as duas. Sempre eles fazem a roda do bate-barriga. Não deixam passar em branco. Então assim, as duas aconteciam na mesma festa e na mesma noite (30 de maio, Helvécia, 2015).

O pensamento contido no conjunto de fragmentos textuais acima descritos demonstra preocupações com o contexto de ocorrência da dança, o tempo de existência e a relação estabelecida com os antepassados e ancestralidade. Em todos eles fica latente a força que a dança exerceu e exerce entre os moradores e a comunidade, considerando algumas questões idiossincráticas inerentes às relações e indivíduos. Tudo nos encaminha para o entendimento de que a dança *bate-barriga* é um forte elemento de identificação cultural na visão dos dançantes, foliões e, moradores. Entretanto, cabe aprimorarmos esta discussão tecendo alguns fios teóricos que intentam estabelecer pontos de partida, pressupostos conceituais que entrelaçam os contextos tecidos na trama da colonização. De outro modo, apresentaremos alguns conceitos, que na visão de Gruzinski desestabilizaram os contextos e os impediram que se construíssem neles e a partir deles identidades inteiras, sólidas.

Nessa direção julgamos necessário elencar as sugestões de Gruzinski, que nos ajudam a melhor aclarar o lugar que ocupam as identidades nessas relações. Este autor, ao discutir a mestiçagem, assegura que “a era perturbada que a Conquista inaugurou influenciaria de forma duradoura o modo de vida das sociedades da América Ibérica. Os adversários abandonam, pela força das circunstâncias, ou perdem, sob o efeito da derrota, parte de suas referências” (2001: 82).

A derrota dos vencidos significou para os indígenas a perda substancial de suas estruturas, desde as mais complexas da organização social, plasmadas em suas tradições de modo geral, às crenças e magias utilizadas para a recepção, cultos e interpretação da natureza e de suas divindades. Os seus deuses, os seus rituais, as festas, a medicina, sua arte e artesanato. Na mesma desordem, a descontextualização imposta não ocorreu diferentemente com os negros arrancados de África para o exercício da escravidão. O mesmo atormentamento é acometido e as mesmas proibições, impedimentos e mutilações compõem as reiteradas investidas para que esses povos perdessem o mais breve possível as suas referências.

Gruzinski escreve que “os negros e europeus estão em luta contra contextos que transformam irremediavelmente o sentido das coisas e das relações entre os homens” (2001:83). O confronto e o enfrentamento é duradouro e tem dificultado colocar ordem no fluxo contínuo das relações, uma vez que o desmoronamento das tradições foi de uma profundidade, propositadamente, inimaginável. A falta do lugar, do alimento e do remédio costumeiro, das crenças e festas, das obediências com o sagrado desnortearam as vidas, os comportamentos e os comprometeram com a exploração. Os laços familiares e de amizade, o trânsito entre os contextos antes por eles habitados, a intimidade com o sagrado e com a sexualidade foram destronados, destronadas as vidas.

“Os objetos que transitavam de um mundo a outro acabavam cortados da memória de que eram portadores; sua circulação entre os grupos dissociava-os da tradição e, às vezes, do poder que continham” (Gruzinski, 2001: 83). O processo de construção e de reconstrução de referências na perspectiva de identidades e de pertencimento tem primordialmente que romper com essas cercas aramadas, esses descampados de sentidos humanos criados pela “descontextualização” [que] também não poupava as práticas e crenças locais. Ocasionalmente, tomava a forma extrema do desencantamento, que acarretava a um só tempo a perda de sentido e a perda de legitimidade” (Gruzinski, 2001: 83).

O esforço, portanto, dos grupos colonizados para recuperarem parte de suas referências perdidas não tem lhes poupado embates e enfrentamentos, para capturar nos contextos de fragilidades em que vivem em meio a uma aparente coexistência de ancestralidades, as suas reminiscências de culturas e de histórias. A insistente tentativa objetiva à construção, mesmo que em pedaços, de elementos, práticas e comportamentos que os possam aproximar de suas referências, com a consciência de que este processo se dá em águas turvas, às margens das quais a diferença colonial lhes relegou.

A dança *bate-barriga* tem início com uma roda formada por um grupo de homens e mulheres, que na movimentação dos seus corpos dão início ao diálogo com o espaço, tempo e as toadas para instituírem a performance, esta, responsável por sintetizar o ato de bater uma barriga na outra como ação simbólica. As experiências ali constituídas são fragmentos pinçados das relações sociais com vistas à possível reconstrução do repertório ancestral, o que motiva o agradecimento. Após a formação da *roda*, os dançantes, mulheres em sua maioria e alguns homens começam a mexer os *pés* como se fossem pisar em um só lugar na terra, em seguida o outro pé entra em ação dando início ao movimento dos quadris que conduzirá o corpo à dança que possibilitará a performance.

O canto entoado na voz do puxador, a capela, é o início da dança *bate-barriga*, e na sequência dá-se a entrada dos tambores; primeiro entra o tambor pequeno, o que inicialmente sustenta o pulsar da dança, em seguida o tambor grande anuncia a sua entrada em diálogo com a sonoridade do tambor pequeno que acompanha a entrada das dançantes.

Segundo o Sr. Benício Ricardo, tambozeiro da dança são “*os dois tambô que bate, o tambô pequeno premero e o grande cumpanha. Então, mas o ritmo de batida dos dois é um só*”. O Sr. Benício esclarece a função dos tambores e nos explica melhor a relação estabelecida entre os dois e o resultado da sonoridade; continua: “*então aí quando a muié vai dá a saca, (bater a barriga) ela dá saca no ritmo dos dois tambô. Já fica tudo igual, a saca cum o tambô. Mas se um tambô tivé fora, num acontece a saca*”.

O ensinamento dado pelo Sr. Benício nos faz crer que a repetição das toadas em harmonia com os tambores busca insistentemente o diálogo entre toada, tambor e a saca (a performance). Ainda considera ele: “*tamém num dá saca, que atrapaia, que às vêis um vai batê saca no ritmo do tambô grande, ôto vai batê saca no ritmo do tambô pequeno, aí num dá, varêa*” (Benício Ricardo, 18 de julho, Helvécia, 2015).

Ao coincidir a entrada das dançantes com os primeiros toques do tambor grande, esta junção conduz imediatamente os corpos à performance. Esta é o todo da coreografia, numa abertura que se prolonga conforme a manutenção da toada, que desde o seu início faz-se presente sem cessar na inteireza da letra entoada. Como diz o Sr. Benício Ricardo, tambozeiro, “*bate a mão no tambô e a muié logo bate a saca, aí já num perdi mais o ritmo, né?*” (Benício Ricardo, 18 de julho, Helvécia, 2015).

Esse conjunto compõe a abertura da dança por agregar como espaço do movimento a performance cultural. Entendida por Fazenda como “o arranjo espacial e temporal do movimento, mas não de qualquer movimento, do movimento da ‘dança’, precisamente”, (2012: 27). No campo da performance, o movimento é tomado por uma força que pode vir do pulsar da vida nas experiências diárias que o próprio dançante ou performer traz em seu corpo.

Essas características e formato são peculiares a quase todas as danças e práticas afroameríndias. Inicia-se o samba de batuque ao som de tambor, único instrumento que marca e demarca o tempo, o espaço, a toada e a performance numa dimensão ritualizada, em que às vezes confundem o movimento do corpo, em expressão de dança, com um

transe, um ritual de terreiro ou uma performance da vida diária. O estado de transe é comum ocorrer em meio à dança, há um silêncio sobre esta questão no interior do próprio grupo de dança, porém é visível e do conhecimento de todos que o soar do tambor altera o estado de espírito de algumas dançantes, transe. Nas danças de terreiro é comum e nítida a passagem da pessoa na dança para a personagem, pois ao ser percebida que se encontra em processo de mudança para o estado de santo, recebe imediatamente apoios para deixar o mais confortável possível e deixar fluir a personagem que chega.

Na dança *bate-barriga*, quando algo do gênero ocorre com algumas das dançantes, no geral há uma espécie de galhofa inicialmente para depois alguma pessoa se aproximar e tentar contornar a situação, ou seja, não há interesse de deixar que aquele estado se estenda à condição de santo, ocorre como que houvesse um bloqueio, embora haja a intenção de ocultar: “a passagem da pessoa para o personagem é clara e definitiva na ação ocupado do corpo, dos sentidos, da personalidade mudada pelo caráter do deus, pelas vontades e desígnios deste mesmo deus” (Lody, 1995: 105).

Em um caso recente, uma dançante comemorando o seu aniversário em sua casa e em meio a conversas, algumas amigas se animaram e começaram a entoar alguns cânticos e de pronto a aniversariante concordou com a ideia e o ponto foi puxado, e em seguida os tambores soaram, e de repente, em menos de dois minutos a dançante estava em processo de passagem da pessoa que dançava para o estado de recepção de algum santo. Logo sua filha se aproximou dela e abraçando a tirou do centro da pequena roda de dança que acabara de iniciar. Por se tratar de uma dança performativa social e não diretamente ligada às obrigações de terreiros, não houve nenhum interesse por parte dos dançantes que esta situação fosse evidenciada. O que parece ser um contrassenso, uma vez que as misturas religiosas, o sincretismo, são uma forte presença na comunidade onde a junção de credos é uma realidade.

Estar na roda de samba no terreiro e participar da liturgia na manhã seguinte é uma prática comum. Não é possível negar que a dança *bate-barriga* tem em seu repertório, ainda, todo um conteúdo de danças de terreiros, pois se nas danças de terreiros a repetição é um componente que impede a entrada do improviso, do mesmo modo ocorre com a dança *bate-barriga*; os passos, os movimentos dos corpos, os rodopios e a performance, são todos ritmados com o cântico entoado e as batidas do tambor em intrínseco diálogo, em perfeita harmonia. Para Lody, em o povo do santo, “o aleatório e o improviso não compõem a dança, a música e outras formas expressivas dos terreiros. Os saberes têm na repetição e na realização ritualizada princípios imemoriais, que revelam identidades e transmissões iniciáticas” (1995: 105).

No formato da dança *bate-barriga*, é preciso esclarecer, não se trata de formas, regras e obrigações com os deuses ou os santos, mas também nada tem a ver com os modelos, linhas, traços ou cânones norteadores da Arte e da Cultura, veiculados nos corredores e salões autorizados pela ordem imposta por sociedades e regras. Trata, sim, de uma prática social, de um ato performativo simbólico, e por isso ideológico, que traduz as experiências de dançantes, foliões e de moradores, mas que vem num processo de metamorfose.

Transformou a realidade em mito, a magia em celebração ritual, e a magia, na travessia do tempo histórico, se constituiu em arte performativa sem perder a carga total das experiências sociais contida no seu símbolo.

É, pois, este ponto de abertura que dá à dança *bate-barriga* o caráter de formação, de comunicação simbólica. “A dança é uma arte performativa, ou seja, uma atividade em que o corpo humano é, simultaneamente, o agente, o instrumento e o objeto” (Fazenda, 2007: 23).

A análise por meio desse panorama ajuda-nos na empreitada de entendimento e definição da dança *bate-barriga* como uma dança em que tem o corpo humano para além do instrumento e objeto do movimento que costumeiramente é nas danças, é também o lugar, o arquivo e o espaço de experiências que instituem a performance.

O dançante, o folião, o festeiro e o performer preenchem todo o espaço de movimentação em que reside a força performativa. Constituída de movimentos, experiências e sentimentos os mais diversos, desde os vivenciados nas relações de trabalho em regime de escravidão nos tempos da Colônia Leopoldina no Brasil Colônia; até nos movimentos cotidianos oriundos da vida diária gerados nas relações híbridas da comunidade de Helvécia.

Estes sentimentos são os que suturam os corpos em coreografia performativa para a tradução simbólica de suas vidas e que os representa e os qualifica em seus contextos. “As danças apoiam os indivíduos nas suas atividades básicas, contribuem também para representar, sintetizar momentos de trabalhos como o plantio, da colheita, da pesca e da caça” (Lody, 1995: 104). A performance é, portanto, o espaço-tempo em que as ações, as experiências e a presença do humano são imprescindíveis, indissociáveis e por isso, simbólicas.

Esta dança soma em suas características estilhaços ancestrais de um vasto repertório de dança ritual, de ritual religioso e de batuques, a saber: a obrigação instituída pelo ato de agradecimento aos deuses através da performance, a circularidade exigida pela formação, a presença única do tambor e o seu domínio em todo espaço-tempo da dança, a mulher, gênero de maior atuação como nas determinações dos deuses nas danças ritualizadas. Todas estas características, em maior ou menor intensidade, ainda fazem parte da dança hoje, resquícios de quando fora criada e quando se realizava em espaços em que sediava o cativo. O caráter democratizador, sincrético e híbrido dá à dança *bate-barriga* um quê de circularidade étnico-temporal entre gerações.

Estes elementos dão à dança o lugar de sintetizadora dos comportamentos sociais em que os momentos de trabalho como os do plantio, da colheita, da pesca, da caça e de demais experiências da vida constituem-se em conteúdos para o repertório de dança social. Assim, segundo Lody, “as danças são momentos integradores e tradutores de fatos culturais marcantes na vida dos grupos sociais”, (1995: 104). Tal como o teatro e a interpretação musical, diz Fazenda, “a dança é uma forma expressiva cuja existência depende sempre da presença e da ação humanas”, (2007: 23).

É, pois, por meio da performance que os dançantes acreditam estabelecer interação com os seus ancestrais. Bater uma barriga na outra está para além do ato físico de bater dois corpos um no outro, de realizar um atrito num ato de sexualidade, de sensualidade ou de *rivalidade*, como nos sugere Mário de Andrade (2002), nas danças dramáticas. Bater a barriga uma na outra é um ato de celebração simbólica, de obediência ancestral e por isso, vem sendo considerado ato de agradecimento e de cerimônia.

Assim entendendo, analisamos a performance cultural da dança *bate-barriga* como arte performativa que toma a vida e suas experiências como a força do símbolo, porque o ato de bater uma barriga na outra, embora significa ainda agradecer a fertilidade ou o nascimento dos filhos; ao mesmo tempo já não tem a necessidade imediata e prática deste ato de agradecimento ou pelo nascimento de crianças nas senzalas, porque já não existem mais.

Desse modo, como já não é mais exercido como ato de realidade, ou seja, não existem mais os tormentos dos senhores sobre os negros que os obriguem a abortar os fetos, a alterar a sexualidade ou impedi-la que seja realizada no momento de desejos pessoais e individuais. Neste caso, para Fischer “a realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, (e cultural), a magia cedeu lugar à arte performativa” (1987: 47).

No processo de ocorrência da dança, o ato de agradecimento aos deuses, instituído pela performance cultural, tem espaço, tempo e lugar garantidos, nos quais as mulheres performam com alegria, intensidade e magia com o intento de celebração de outrora. O que é possível inferir, como análise interpretativa, que a dança *bate-barriga* e a sua performance são realidades artístico-culturais performativas, por entendê-las práticas estruturadas em um conjunto de outras manifestações de arte e de culturas, mais especificamente, a coreografia, dança, bailado e *teatro popular*, segundo Augusto Boal (1983).

Ela é composta de música, canto e toada, todos para compor a estética ancestral expressa em sua performance. O canto entoado é sempre na estrutura e melodia do samba de batuque, samba de negro, como era de costume ser chamado quando das épocas dos calundus, e mescla com uma espécie de canto de ofício, reza e prece. Do meio da toada em diante sob fortes batidas do tambor, a dança atinge o seu alto ponto, a performance cultural.

A performance cultural da dança *bate-barriga* tem ocorrência no interior do movimento que dá corpo, espaço e tempo à própria dança. Com base nas informações colhidas, ela foi criada por ex-trabalhadores da Colônia Leopoldina, em regime de escravidão, quando inexistam as mínimas condições de vida por estarem alocados nos cativeiros nas senzalas. Ainda hoje, em seu conjunto de significações, é possível perceber elementos que estão presentes em danças de terreiros, de fertilidade e por isso, danças com fortes elementos ritualizados que fizeram parte de repertórios africanos.

Assim, a performance cultural, composta de símbolo, estética de ancestralidade, do tambor e de corpos, agrega em seu conteúdo as experiências dos homens em sua tota-



lidade, entre a vida religiosa e a vida profana, desde o nascimento à morte, ela vai na direção em que a vida está, acompanhando-a em seus mais inusitados acontecimentos em que o homem esteja envolvido. Tendo o tambor como o centro da sua estrutura e o corpo humano como eixo giratório ao seu entorno, a performance em si assume papel de catalisadora. Em função de sua história, contexto, lugar e estilhaços de tradições que estão envolvidos em sua atuação e existência.

A exemplo da roda como círculo indissociável à formação, a circularidade, de modo geral, é definidora do movimento dos corpos, do mundo e da vida. A mulher, como protagonista e metáfora da vida que renova – fertilidade, maternidade. Os cantos entoados quase sempre mantendo o caráter moral, religioso e cotidiano em que o conteúdo é originário do contexto imediato das vivências. O corpo feminino como objeto e oferta para cumprir a “obrigação” cultural, preenchendo o tempo da brincadeira, para o Sr. Anildo “é um divertimento. A dança *bate-barriga* é um divertimento” (14 de junho, Helvécia, 2015).

Maria D’ajuda Tercília diz que “*é um divertimento, uma ginástica e uma brincadeira; [e acrescenta] nós mais idosas temo que ensiná os mais novo. É uma brincadeira que eu num quero que para*” (Maria D’ajuda Tercília, 13 de junho, Helvécia, 2015). Um tempo de brincar que não se dissocia da obrigação religiosa e ritual. O corpo que brinca na dança é ao mesmo tempo um corpo que reza nos ofícios, é o mesmo corpo que agradece e reza incelências aos pés dos defuntos.

Este conjunto de ações desempenhadas pelo corpo não o impede ao mesmo tempo de se entregar à performance. É o corpo feminino atuando em cumprimento com o mundo de simbologias e rituais que outrora definiu e demarcou as regras da dança, pois “o espaço social da dança para os deuses, ou mesmo aquelas realizadas pelos próprios deuses ou ainda as de inspiração religiosa, concentra-se em papel e tarefa feminina” (Lody, 1995: 104).

Além da noção e do sentido de dança ser construído a partir de significados da vida e de transformações por ela exigidas, a dança *bate-barriga* ainda instiga naqueles que dançam por obediência familiar ou ancestral a revitalização de comportamentos desses ancestrais. Via de regra, estes elementos transitam em maior ou menor grau nas duas modalidades de dança, seja para cumprir a obediência religiosa, ritualística e da brincadeira, seja para desempenhar o papel social entre os seus pares na comunidade. Em um círculo de conversas sobre a dança, o Sr. Anildo bem diz:

o povo faz uma roda grande, quanto mais tem gente, mais a roda é grande, o terrêro é grande. E aí, o cantadô tira a toada, e aí as muié pega a toada, e aí, a hora que as muié pegô a toada, tambô! Bate tambô, e aí, o cara sortô a mão no tambô, aí agora é hora da saca (Anildo Faustino dos Santos, 14 de junho, Rio do Sul, 2015).

A roda, ao ser instituída como a demarcação do espaço e desenho espacial para acolher os seus próprios traços elaborados pelos corpos, ela não se limita a esta finalidade – rodar simplesmente –, mesmo porque rodar é uma ação que exige diálogos com a in-

surgência que o ato de rodar incide no próprio espaço e, neste caso, na terra. Apesar de a estar vinculada ao círculo, a circularidade que insinua perfeição, contornos, o que ameniza a incompletude, a imperfeição e a instantaneidade, inerentes. Ela participa, como nos sugerem Chevalier & Gheerbrant, “da perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa valência de imperfeição, pois refere-se ao mundo do devir, da criação contínua, portanto, da contingência e do perecível” (2010: 571).

Rodar neste sentido está para além de um simples formato de brincadeiras produzidas em contextos colonizados, performances coreográficas ou danças sociais; a roda neste contexto é a representação do mundo como espaço em que ocorre o movimento materializado pelo homem, pela mulher, atores sociais no próprio mundo. Como bem disse o Sr. Anildo, quanto mais gente, maior é a possibilidade da roda, basta que o terreiro, a terra, sejam também espaços grandes.

A terra é indissociável às danças com essas características e atua como um personagem feminino, pois ela é possível também de ser fecundada, penetrada como ocorre na roda de dança cultural na obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e materializada nos corpos dos atores no filme homônimo à obra. “Ela simboliza ‘os ciclos, os recomeços, as renovações’” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 571).

O entendimento que propomos é o de que a roda é um dos símbolos performáticos da dança *bate-barriga*, uma vez que dialoga com o sentido ritual-espiritual e sustenta o caráter de movência, deslocação da condição do homem e de construção de luta permanente por liberdade que o ato de dançar/performar incidem, mesmo sem a plena consciência de que “a sua rotação permanente é renovação” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 571).

Com a clareza de que os contrários são elementos que os atravessam na vivência da vida diária. Assim, a performance da dança *bate-barriga*, produzida no interior da roda de dança, ao atravessar os tempos históricos marcados por contextos de negação e opressão instituídos pela elite euro-brasileira se afirma como elemento de referência no interior das relações. Mesmo em meio a contextos mistos, complexos e de uma imprevisão latente. Ao se impor como performance afrobrasileira no percurso giratório do tempo cultural e econômico, ela não se fecha para a recepção de conteúdos e diálogos com sujeitos e elementos opostos advindos de situações e relações hibridizadas.

A sua realização e permanência, ao se inserir como atividade pertencente a uma história de longa duração, contribui para a reconstrução de um processo de construção de identidades, de coesão social, na perspectiva de afirmação de uma estética com fortes diálogos com os ancestrais que vagueiam no imaginário da comunidade.

Desse processo, não será possível outro resultado senão a reorganização e talvez mesmo a reconstrução de identidades partidas, *identidades quebradas*, para lembrar Gru-zinski (2001). Por se tratar de uma prática de rotação entre os tempos e as gerações, por isso o caráter de renovação ser evidenciado, a roda como excelência espacial, “dela nascem o espaço e todas as divisões do tempo; é a *Rota Mundi* dos Rosa-Cruzes; sozinho, o

centro da roda é imóvel: é o vazio do cubo que faz girar o umbigo (nabhi ou ônfale)” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 571). Além de ser o símbolo do desenvolvimento e da revelação divina, pois é geralmente na roda que se dá o encontro ou a recepção dos deuses.

A roda é, em síntese, no nosso caso específico de estudo, o espaço em que a performance da dança acontece e por isso, este espaço ser pontilhado de corpos humanos, dançantes, foliões, brincantes e rezadores. Todos ali estão a serviço do ato de rodar, já que, no texto de Ezequiel, se for considerado o versículo 12, expressa que “em todo o corpo, as costas, as mãos, as asas, e as rodas estavam cheias de olhos em toda a volta”; este trecho, retirado da obra de Chevalier & Gheerbrant, ilustra muito bem o conceito de roda, sua funcionalidade, constituição e dimensão espacial, ao tempo que situa o movimento do corpo como responsável pelo seu próprio desenho corporal na performance da dança *bate-barriga*. Ele vê por quase todos os membros da estrutura corporal cilíndrica, ele movimenta como se asas tivesse, para dar conta do universo que o envolve. Relembrando que o símbolo é o lugar da experiência total, na forma crua e intensa de como o homem percebe o mundo, na dança *bate-barriga*, o símbolo ocupa lugar de centro que gira na circularidade da vida racional e imaginária.

Nessa mesma linha de pensamento, Chevalier & Gheerbrant, citando DURS, 348 acrescentam que a roda “é no seu sentido primordial, o emblema do devir cíclico, resumo mágico que permite o controle do tempo, isto é, a predição do futuro” (2010: 573). É importante percebermos que o elemento roda e a atividade dança em certo momento se fundem como atos de insurgência no espaço social e, ao ser instituído, assume uma função de cúmplice para dar lugar e existência ao movimento em que reside a performance. Ao tempo que estes elementos se utilizam de suas forças mágicas para outorgar a institucionalização de uma outra roda, urgente, necessária para a realização de sua ocorrência, ou seja, a roda de espectadores.

Esta ação dupla e unificadora na base da formação da performance da dança *bate-barriga* pode ser considerada como o fogo secreto ou filosófico. Fulcanelli, citado por Chevalier & Gheerbrant, diz que “é este fogo, excitado pelo calor vulgar, que faz girar a roda” (2010: 573), um calor que incendeia também o meio dos corpos femininos na roda da dança, o samba de batuque como já fora denominado, incendeia em brasas a parte genitália do corpo e faz expressar o calor através dos quadris em rodopios, na dança *bate-barriga*; este rodar é controlado pela performance da dança que lhe exige, ainda, como se estivesse em uma dança ritual, a movimentação modelada e comedida para o ato e o tempo da performance. Uma dança que não permite exageros, como nas danças de terreiros, danças para os santos, uma vez ocorrendo, diz Lody “é comum ouvir-se – *fulano dança espalhando brasas* ou *fulano é um espalha-brasas*” (1995: 107). A partir desta compreensão é possível percebermos o calor que aquece e incendeia os corpos num crescendo em chamas para além do ato performativo que o tipo de dança determina.

Embora este mesmo fogo que aquece e incendeia o corpo na dança extrapole o espaço demarcado pela roda e os corpos, para dar origem a uma circularidade espacial, co-

mo já anunciada, que faz girar também os corpos dos participantes-espectadores que compõem a roda de assistentes. A performance cultural instituída pela dança neste formato giratório vagueia num “vai e vem entre o céu e a terra, unindo o divino e o profano: e, para dar por todo o lado um calor igual/Não suba nem desça muito cedo e para a terra e para o céu” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 573). Este significado da roda, continuam esses autores, é como nos textos bíblicos, o do veículo de manifestação que faz este trânsito telúrico-espacial para unir o sagrado e o profano.

A cultura produzida em Helvécia, a performance da dança *bate-barriga* em estudo, embora a sua ocorrência tenha transgredido o ato cíclico-temporal, giratório, preserva como estrutura central da dança o ato de rodar numa espécie de circularidade ancestral, ou seja, mesmo estando em meio a contextos imersos a elementos contrários aos seus anseios por diálogos étnicos, rodar parece ter a função de viver em busca de eterno retorno à África, como novamente nos remetem a pensar, estes autores, sobre a roda como símbolo solar: “é a roda dos nascimentos e das mortes sucessivas através do cosmos; é, no plano humano, a instabilidade permanente e o eterno retorno” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 574).

Nessa dimensão, a vida de quem performa a dança *bate-barriga* não pode ser desvinculada do que foram, do que são e do que pretendem ser. Oriundos de um processo abrupto ao serem arrancados de suas tradições na condição de animais sem memória, a travessia do oceano, a chegada e as condições instituídas no regime de trabalho impostos, os tornaram cadáveres insepultos em terra alheia. É com esse histórico que os corpos vão ao trabalho, ao mesmo tempo que restituem o direito de reconstruírem suas almas negadas, o símbolo, a magia, os mitos, todos compõem este processo de insistente enfrentamento pelo que lhes foi negado.

Nesse sentido, a roda, o rodar nas performances culturais afrobrasileiras pode ser analisado como sendo o lugar em que a instabilidade é cotidianamente enfrentada, confrontada para amenizar o cotidiano de alheamento e de contrários, ou citando na ordem inversa a metáfora construída por Homi Bhabha, para sair da *meia vida e da meia luz* em que se encontram.

Estender a discussão sobre o elemento roda na dança teve por objetivo explicitar a nossa compreensão de que o ato de rodar, girar ao entorno do próprio corpo, como se buscasse um encontro embaixo com os pés e a terra são atitudes que vão além de uma simples coreografia, de um simples passo de dança ou de um bailado, mas que imprime um ato de retorno ao seu próprio interior, ou às suas próprias ancestralidades que latejam pela encarnação de seus antepassados, ao fincarem na terra como em diálogo com a própria matriz, mãe, natureza e mulher em simbiose:



Figura nº 27 - Os pés e a terra em interação matricial. Fotografia de Olímpio Seski Loyola

No que se refere ao corpo feminino e à mulher protagonizarem a dança *bate-barriga*, podemos inferir que os significados que a constituem estão intrinsecamente ligados aos princípios religiosos ritualísticos desenvolvidos nos terreiros, pois nas danças de terreiros, além de a mulher servir de objeto de montaria para os deuses, no desenvolvimento da coreografia performativa, ela é também o gênero escolhido por eles para exercer o ato de dançar. Diz Lody: “dançar, para os deuses, é um ato de fêmea, de *mulher*, e que a qualquer momento poderá ser *possuída* – *montada* pelo seu deus tutelar e com isso não ser mais ela – ser o deus” (1995: 104).

Entender, portanto, o caráter feminino da dança *bate-barriga* é, tão somente, proceder a análise considerando a carga de significação inerente a esta tipologia de danças criadas em espaços e tempos de opressão, negação e mutilação cultural provocados pela política de trabalho instituída à época – regime de escravidão –, e entendermos também, a partir do que dizem o Sr. Lalu, 89 anos, e dona Perolina, dançantes por quase oitenta anos, informantes da pesquisa de Mestrado, falando sobre o porquê de a mulher ser a única, entre elas, que realiza a performance da dança – bater uma barriga na outra – o Sr. Lalu antecipa e diz: “*dever de homem é fazer a cortesia, (pois) isso vem desde vovó e vovô, eles dançava e fazia assim e dizia fazer assim*” (2 de janeiro, 2006). O Sr. Lalu encerra tendo recebido da esposa a confirmação de que era assim mesmo.

Em função disso, na minha Dissertação de Mestrado, 2007, afirmei que a dança *bate-barriga* é uma dança estritamente feminina, vez que a força performativa inerente ao movimento é constituída por dois corpos femininos e por eles executada a performance.

Nesses dez anos após os estudos de Mestrado, efetivamos por meio do projeto de extensão os estudos na comunidade, com o qual pudemos aprimorar, refletir e reavaliar os nossos resultados e apontar para a continuidade da pesquisa em nível de Doutorado, o estudo da performance cultural da dança *bate-barriga*, como Patrimônio Cultural. Neste processo de pesquisa, ao conversarmos com dançantes, professores e demais foliões em Helvécia, sobre a dança e a performance cultural por ela produzida, a dançante, professora e pedagoga Maria Aparecida (conhecida por Tidinha) nos dá a seguinte informação:

é a mulher com a mulher, o *bate-barriga* é uma dança onde duas mulheres batem saca. O homem também faz parte da dança, porém ele faz a cortesia e só

bate a mulher com mulher. É isso que é o bate-barriga. O homem com homem, eles não batem saca. (Maria Aparecida, 18 de agosto, Helvécia, 2015).

A compreensão da dança como sendo lugar de ocorrência de uma performance cultural feminina incide-nos a relacionar tal compreensão com fatos que estão intrinsecamente ligados às relações que se estabeleceram com o processo de colonização, com a rotina criada para a reorganização de fragmentos de culturas, tradições e histórias por meio dos rituais sagrados, assim como da prática social e política instituída nestes contextos, em que as mulheres com frequência assumiram e assumem papéis sociais, que no Ocidente são comuns serem assumidos por homens. Desde o trabalho da roça para o sustento da família, às lutas e enfrentamentos em processos de organização político-sociais.

A exemplo da organização e criação da Associação Quilombola de Helvécia ser primordialmente formada por mulheres, assim como as ações que levaram os moradores da comunidade a assumirem o auto reconhecimento de remanescentes das comunidades quilombolas terem sido de responsabilidade de um grupo de mulheres, reforça os argumentos de que as práticas sociais e de culturas são elas quem as protagonizam. Ênfase, nesta questão para a prática da dança *bate-barriga*, o que infere na compreensão de que a dança *bate-barriga* é uma dança feminina. Como no “samba da Cachoeira, da heróica Nossa Senhora do Porto da Cachoeira, Recôncavo da Bahia, é primordialmente feminino” (Lody, 1995: 169). Na maioria dos sambas que lá ocorrem predomina a presente participação e autonomia da mulher; ainda com suas palavras: “As mulheres puxam, dançam, animam. Os homens tocam os instrumentos, geralmente pandeiros, viola, agogôs, entre outros. Homem também pode dançar; contudo, é marcadamente um território feminino esse dos sambas cachoeiranos” (1995: 169).

Diferentemente da dança *bate-barriga*, que tem o tambor como único instrumento, os sambas de Cachoeira se assemelham à dança no que se refere aos instrumentos serem tocados por homens e em sua constituição coreográfico/performativa ter a predominância das mulheres.

Ao afirmar que a performance da dança *bate-barriga* é realizada somente por mulheres, Tidinha, além de reforçar os resultados da nossa observação sobre esta prática performativa, confirma também a nossa construção de sentidos e de interpretação que nos levou à definição da dança como uma dança feminina em nossa Dissertação de Mestrado. Uma vez que este critério foi um dos elementos analisados à época e que agora reaparece nos exigindo redobrada atenção analítica, o que fortaleceu a nossa definição.

Outra questão que merece análise na fala desta informante é a expressão *batem saca*, porque ao dizer que bateu saca, neste caso, que as duas mulheres batem saca não significa outra situação a não ser o choque performático composto pelo ato de bater uma barriga na outra. É crível a sua informação e está bem colocada ao se referir à batida das barrigas.

O Sr. Anildo, ao tecer comentário sobre a batida do tambor como responsável pela qualidade da performance, ele faz uma colocação que contribui com a nossa discussão a

respeito do uso do termo *saca*; diz o dançante: “*Quanto mais o tambô é bom, mais a saca é boa também*” (14 de junho, Rio do Sul, 2015). O que nos sugere a dizer que bater *saca* é uma ação interna da dança e o termo não substitui o nome *bate-barriga*. Entendemos ainda, que a diferença é clara para os dançantes, para os foliões e demais moradores entre os termos e sua função na dança.

As práticas culturais e a dança *bate-barriga* refletem os seus próprios contextos gerados pelos grupos históricos, sociais e políticos de cada época, assim como afirmou Kandinsky: “toda obra de arte é filha do seu tempo...”. As danças produzidas no interior das culturas em *Helvécia* não fogem a esse preceito só pelo fato de elas não serem um produto considerado obra de arte, embora elas sejam produzidas com o mais puro dos sentimentos – o sentimento coletivo. Este, gerado nos contextos em que a vida nem sempre recebera o cuidado e atenção devida.

Nessas condições de produção e mesmo ela não tendo sido escolhida para compor a lista das sete artes, ela é a obra mais completa do grupo social que a produziu. Traduz os seus anseios, as suas crenças, registra as suas experiências e reordena cotidianamente os seus comportamentos, por meio do seu símbolo. Nesse sentido, é preciso atentarmos para os propósitos que têm estas danças em seus determinados contextos e como estes se diferenciam de um lugar a outro, de um tempo a outro dentro da esfera social, política e econômica.

Assim compreendendo, apontamos mais uma forma de se referir à batida de uma barriga na outra pelos dançantes da comunidade do Rio do Sul.

Em um diálogo entre o grupo de participantes da dança do Rio do Sul, o Sr Anildo Faustino dos Santos e a Sra. Fidelina Florentina dos Santos tecem comentários interessantes sobre como devem ocorrer as batidas na barriga durante a realização da dança ou da festa, como muitos consideram a noite de dança. O momento em que batem, a quantidade de batidas em uma mesma performance e quando pode ser batida mais de uma vez foram questões em que os dois dançantes se incumbiram de fazer uma cuidadosa análise, interpretação e crítica, consubstanciando a nossa construção de sentidos.

Para a Sra. Fidelina, as regras deixadas pelos mais antigos não podem ser mudadas, assim, ela se refere às diferenças observadas no modo como a dança *bate-barriga* é dançada em *Helvécia*. Para ela, durante toda a noite de dança, só no final, nas últimas rodadas de dança é que se pode dar duas sacas, ou duas luas – duas batidas de barriga em um mesmo momento e parceira, até três, “mas é de manhã cedo”.

A dançante adverte que em um momento curto de dança, como o que houve no dia em que estava presente, não tem justificativa para darem mais de uma lua, porque, para que isso ocorra é preciso que se tenha dançado a noite toda; “*aqui foi só um pôco como o antigo, então num pode sê duas lua, pode*”? Imediatamente o Sr. Anildo responde “*De manhã. De manhã muié batuquêra dá duas lua*”. Os dois dançantes, com mais de 75 anos, ainda falam da dança com a memória do passado, a partir das provocações que o presente lhes impõe. Organizando o parêntese aberto para esta discussão, assinalamos que

o modo, o jeito e o propósito de cada dança está na dependência do contexto onde foi criada e vivenciada, além de outros contextos onde, por força das circunstâncias, ela possa vir a ser realizada.

Em nossa análise e interpretação, os propósitos são consideravelmente alterados à medida das interferências contextuais – de pessoas, local de realização, número de assistentes, interesses e motivações. Portanto, para realizar o fechamento do parêntese, ninguém melhor do que a voz do Sr. Anildo e a da Sra. Fidelina, numa sequência alternada em que parece deixar maior clareza sobre esta sutil, porém fundamental questão na construção e realização da dança para os dançantes, festeiros e foliões das comunidades do Rio do Sul e Helvécia. A Sra. Fidelina diz: *“quato hora, quato hora bate as duas. Então, o sinhô vai acha difícil no daqui, que assim: porque é no começo que ês vai bateno duas vês, num pode sê assim. Aí no começo num pode, eu sai fora”* (14 de junho, Rio do Sul, 2015).

Sr. Anildo: Não, no começo não pode. É de manhã cedo. Muié batuquêra é duas lua, já tá terminano já, é a derradeira roda, na derradeira roda pa terminá. Aí agora é duas lua plá: pá, plá.

Sra. Fidelina: É, tá sabeno que vai termina, tem nada a ver com isso, né? Terminano pode batê duas vês, mas no começo num pode duas vês, fica feio. Fica feio, cumpade, fica muito feio!

Sr. Anildo: Mas no começo num pode não. Tem que sê de manhã quando tá terminano. Cabô, essa batição de duas lua, não tem mais não, cabô.

Sra. Fidelina: Não, mas num pode batê duas vês. Não, duas vês num pode. Fica feio.

Sr. Anildo: Até ês fazia uma toada, dava de manhã cedo, era duas lua (14 de junho, Rio do Sul, 2015).

Sra. Fidelina: *Não, mas isso aqui é quando faz a festa que manhece o dia* (14 de junho, Rio do Sul, 2015).

Assim, de acordo com o que temos observado, ao longo dos dez anos de estudo na comunidade e no levantamento da pesquisa em nível de Doutorado, no período entre março e agosto de 2015. Não temos em nossos levantamentos, em áudio, vídeo, agendas de campo, tampouco em nossas observações registros de alguém se referindo à dança com esta expressão – bate-saca, ou mesmo a que ouvimos nas observações realizadas na dança realizada no Rio do Sul – tendo outro sentido.

Entendemos que os atos de bater uma barriga na outra, ou de dar uma umbigada, uma punga ou uma saca são em todas as danças de fertilidade afrobrasileiras o símbolo performativo, pois o encontro dos dois sacos ventres agrega como símbolo que é, toda a experiência dos dançantes, de foliões e de todo o coletivo afrobrasileiro e afroameríndio, em se tratando de contextos colonizados.



Entretanto a forma, o tempo e o gênero envolvidos na composição da performance – *saca*, *bate-barriga*, *punga* ou *umbigada* diferem de dança para dança e de região para região. Em cada uma delas percebemos diferenças estruturais, estética e de sexualidade que merecem maior atenção por nossa parte, o que faremos de maneira mais detalhada, apesar de aqui sinalizarmos já algumas pistas para entendermos o que ocorre entre a performance da dança *bate-barriga* de Helvécia no extremo sul da Bahia e o tambor de crioula do Maranhão.

Situando a discussão, com as sugestões de Figueiredo e Oliveira (2012), a respeito do Tambor de Crioula, nos informam que o ato de bater uma barriga na outra é denominada *punga*, uma dançante no centro da roda de dança ao fazer o convite para outra participante que está na circularidade da roda, dá um ligeiro toque com a barriga na barriga de outra mulher, realiza-se portanto a *pungada*. A *punga* é, como vimos, uma ligeira encostada de umbigos, e a partir daí desencadeia o samba e o convite a se repetir ao longo de todo o momento da dança.

Na dança *bate-barriga*, porém, a *saca* ou a *lua*, o ato de bater a barriga uma na outra, é o centro da performance e preenche a reduzida coreografia performática, pois todo seu movimento é preenchido pelo ato performativo e breves momentos destinados à cortesia. A dança gira em torno do símbolo que, segundo os dançantes mais antigos e a memória corrente na comunidade, bater uma barriga na outra é símbolo de agradecimento aos deuses pela fertilidade. Porém, nos dias atuais, não ouvimos de maneira contundente a relação direta deste ato simbólico com o ritual de outrora, embora percebamos, em função dos significados que esta dança performativa tem para a comunidade, uma forte ligação com rituais de fertilidade e danças de terreiros desenvolvidas por maioria de origem africana.

Retomando a compreensão construída, ela nos autoriza a acompanhar a informação da dançante Maria Aparecida e apoiá-la de modo a concordar com sua construção de sentidos. Ademais, o repertório, da dança *bate-barriga* fora constituído em um tempo histórico em que os deuses e as divindades africanas detinham um poder maior entre as relações humanas; a construção da performance cultural, portanto, resultou de seus ordenamentos – danças para os deuses sob a voz do tambor, que além de ser para algumas culturas um símbolo da fecundidade, ele também se identifica com a condição da mulher. Tidinha, ao fazer esta afirmação, tem a consciência do lugar de quem aprendeu sobre a dança no movimento familiar, por ser filha e neta de dançantes. Continua Maria Aparecida:

minha mãe era dançarina, que eles falam assim: “Dançarina oficial do *bate-barriga*”. Então a minha mãe, a minha avó... Disse que minha avó, num tinha ninguém quem dançava o *bate-barriga* igual à minha avó, que é a mãe do meu pai. Disse que quando ela entrava na roda, todo mundo parava pra olhar o gingado dela. Então disse que a minha avó Bina, quando entrava na roda, todo mundo parava pra dar licença. Então assim, ela dançava muito bem (eu tenho até um orgulho de falar disso), e minha mãe também dançou durante muito tempo. Ela parou agora devido a problemas de saúde, mas ela sempre dançou (entrevista concedida no dia 20 de agosto de 2015).

O significado que a dança tem para os moradores em Helvécia contribui para os sentidos de que é uma prática que vem historicamente acompanhando as gerações, e por isso, uma prática histórico-cultural de longa duração. Em função de suas características de acompanhamento às atividades humanas, nascimento, aniversários, colheitas e morte, já dissemos que é uma dança que celebra os rituais da vida cotidiana, rituais de passagem, ou como diz Richard Schechner, da vida diária.

A afirmação de Tíndia de que a performance da dança é somente realizada por mulheres, entre elas, está em acordo com o que nos disse o Sr. Lalu (in memoriam), de 89 anos à época da entrevista em profundidade que nos concedeu como informante da pesquisa de Mestrado.

Acrescemos às nossas considerações acerca dessa questão, as contribuições de Raul Lody ao dizer que “dançar para os deuses é um ato de fêmea” (1987: 104). Diante desse conjunto de informações qualifico, portanto, a dança *bate-barriga* produzida por moradores da comunidade negra de Helvécia desde os tempos da Colônia Leopoldina, como uma dança feminina, uma vez que desde o seu início, a sua estrutura, o seu conteúdo simbólico até à performance – ápice da dança – é a mulher quem protagoniza e define a estética da prática cultural.

A estética e o símbolo conjugados num mesmo ato performativo, em uma mesma imagem cultural que sintetizam experiências, agregam sentimentos interiores, desejos coletivos e *estética*, no sentido original que tem a percepção em primeiro plano. Sem perder, porém, a noção de que a dança é gerada em um contexto de hibridação. Nesse sentido, diante das afirmações colhidas entre dois informantes de diferentes gerações e em diferentes momentos históricos, reitero a afirmativa de que a dança *bate-barriga* é uma dança feminina.

Estética no sentido da percepção do mundo por meio do corpo, o estético aqui me referindo ao termo grego *Aísthesis*, em que a percepção ocupa lugar de centro. Salientamos que não temos a pretensão de tratar sobre a estética nos referindo à beleza, à forma e aos sistemas do belo que sustentam princípios que norteiam as Belas-Artes, os cânones.

De outra maneira, a dança *bate-barriga* é uma prática cultural performativa em que a performance cultural por ela e nela produzida capta a movimentação do mundo através do corpo e da mente dos dançantes para se instituir símbolo e estética de ancestralidades. Esta, por sua vez, grávida de um repertório que se pretende vetores identitários e de coesão social, pois apesar de o seu conteúdo não se assemelhar aos eleitos pelos cânones, por serem o extrato “impuro” de um coletivo negado, expatriado e excluído. Nas palavras de Ulpiano Meneses, “a estética diz respeito a essa ponte fundamental que os sentidos fornecem para nos possibilitar sair de dentro de nós, construir e intercambiar significados para agir sobre o mundo” (2009: 36).

Esse autor, ao nos sugerir esta análise sobre a ação estética, materializa o que dançantes da dança *bate-barriga* fazem há mais de dois séculos. Ou seja, sair de dentro de cada um – homens, mulheres, e crianças (africanos-afrobrasileiros e demais etnias) – as-

fixiados pela escravidão e se colocarem no diálogo com as diferenças encontradas no Novo Mundo para garantir a condição de estarem nas relações historicamente conquistadas de formas díspares de intercâmbios.

Mesmo em alguns casos e para muitas pessoas, o que hoje acontece nas sociedades colonizadas são resultados de um esforço sobre-humano por se tratar de a escravidão ter produzido, como já dissemos, cadáveres insepultos em toda a América. Entendendo a carne e o espírito como indissociáveis, é de concordarmos que uma vez o corpo machucado machucou também o espírito, o intangível e o imaterial, o patrimônio humano.

Através do símbolo ou da imagem cultural simbólica, para o caso da performance cultural da dança *bate-barriga*, dançantes e foliões tentam criar campos de aglutinação e de unificação em meio a situações adversas e paradoxais. Manter a dança e demais práticas é uma questão que arrasta o peso das condições de suas vivências, suas experiências simbólicas, porque:

os símbolos condensam experiências totais do homem: religiosa, cósmica, social, psíquica (nos três níveis: inconsciente, consciente e inconsciente); realizam uma síntese do mundo, demonstrando a unidade fundamental dos seus três planos (inferior, terrestre, celeste) e o centro das seis direções do espaço; destacam os grandes eixos de reagrupamento (Lua, água, fogo, monstro alado, etc.); por último, religam o homem ao mundo, os processos de integração pessoal do primeiro, inserindo-se numa evolução global, sem isolamento nem confusão (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 21).

As funções que caracterizam os símbolos podem ser compreendidas com as que objetivam a performance da dança *bate-barriga* em sua travessia histórico-cultural, ao assumir a postura pedagógica, identitária e de reagrupamento, pois:

graças ao símbolo que o situa numa imensa rede de relações, o homem não se sente um estranho no universo e reside numa das formas daquilo a que Pierre Emmanuel chama *a osmose permanente do interior e do exterior*” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 21).

Sintetizando a função do homem na dança, reiteramos as palavras do Sr. Lalu, da Sra. Petrolina e da professora Maria Aparecida, pessoas já qualificadas neste estudo como informantes, ao dizerem que o homem faz a cortesia, bate o tambor e puxa (inicia e sustenta) os pontos que entoam os passos até a performance cultural no interior da dança *bate-barriga*, contribuindo para o nosso entendimento e definições da dança como dança criada em contextos de fertilidade, uma dança coletiva em que as mulheres dominam o ato simbólico. A performance para além das palavras.

Este conjunto é, antes de mais nada, a síntese da brincadeira e a convocatória da ordem impressa no ato de bater uma barriga na outra – a performance cultural –, o símbolo em sua “função pedagógica” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 21). É, também, a base das performances afroamericanas. Ligièro, ao dizer que “uma forte característica das performances afro-americanas é justamente a via dupla entre o jogo (brincadeira) e o ritual” (2008: 3), fortalece a ideia defendida por nós de que esses elementos são fundantes na elaboração de práticas culturais que se pretendem brasileiras, tendo por pontos de revitalização as heranças ancestrais em reminiscências.



Figura nº 28 - A performance cultural de uma dança feminina. Fotografia: Valdir Nunes

Nesse sentido, à medida que os dançantes, foliões de Helvécia restauram os comportamentos vivenciados por seus antepassados, parecem partir do princípio de que é este trânsito que lhes assegura a travessia entre as gerações, ao mesmo tempo que se utilizam desses elementos para o exercício do embate permanente e necessário nas relações colonizadas. Estes resultados, por mais que se aproximem das significações ancestrais, são originários de uma seara que sofrera o processo da mestiçagem e, por consequência, são gerados em contextos de enfrentamentos e batalhas permanentes que conduzem à hibridação.

A dança *bate-barriga*, portanto, está estruturada a partir de elementos que a caracterizam como uma dança de tambor, batuque e por isso, instituída de significações extraídas do universo das relações entre diferentes etnias. Podemos, portanto, dizer que é uma atividade artístico/performativa que tem atravessado gerações e construído nesta travessia laços sociais, sentidos e significados que orientam os dançantes, foliões e moradores da comunidade a construir e reconstruir as suas “identidades”, mesmo que estas não sejam inteiras e de unidade étnica, todavia, têm por base a restauração dos comportamentos para adentrarem no repertório herdado de seus antepassados.

De modo contextual, a performance da dança *bate-barriga* ocorre como atos que identificam as pessoas em suas experiências, dialogam com as necessidades concretas, construídas na relação coletiva, assim como as magias, as crenças. Em cada tempo e lugar e em cada situação há uma noção clara da vida dentro do rito, do rito ensinando e norteando a vida num processo de identificação.

Para Warnier, esse termo soa melhor para esses tempos em que os conflitos estão em evidência em função da velocidade com que a indústria se intromete e “esta intromissão dá lugar a conflitos”, por isso, continua o autor, “a identificação é contextual e flutuante” (2002: 10) para atender a este quadro em que as culturas passam indistintamente pelo leque da mundialização, seja através do contato e enfrentamentos diretos, seja pelas vias da telemática.

Consideramos que as práticas de culturas produzidas em contextos culturais, mesclados por diferentes etnias envolvidas em função dos processos de colonização, impostos, são resultados que traduzem as vivências cotidianas ali geradas. Compostas de sentimentos múltiplos, de comportamentos com suas idiossincrasias gestados no alheamento das relações construídas. Um exemplo que demonstra, em certa medida, as contradições desse contexto, diz respeito à cultura da língua, como nos diz Florenci Carboni:

em virtude da especificidade do contato linguístico entre portugueses e africanos, o silenciamento dos trabalhadores escravizados arrancados daquele continente foi ainda mais violento. [...] Negreiros e escravistas esforçavam-se para que os passageiros dos tumbeiros e as escravarias das fazendas não fossem de mesma origem e de mesma língua (2003: 28).

É, portanto uma prática, que em função da continuidade, da permanência e da ação interativa estabelecida com as gerações está intrinsecamente entranhada nos fatos e acontecimentos históricos de longa duração que permanecem no imaginário popular. Consequentemente, constroem e afirmam “identidades” híbridas.

Para a professora e dançante Regina Constantino Ricardo, a continuidade histórica e o poder cultural que impulsionam e sustentam a permanência da dança entre as gerações estão relacionados com o sentimento de pertencimento étnico-cultural que os dançantes e moradores têm construído ao longo dos tempos – mais de dois séculos –, diz a informante: “o sentimento de pertença, de identidade é muito forte em Helvécia, sobre essas questões culturais. Muito forte mesmo” (30 de maio de, Helvécia, 2015).

Na sequência, o professor e dançante Alfeu Juraci Carlos relacionou o processo de continuidade e permanência da dança na comunidade, como sendo o resultado de uma prática de luta constante, para assim construir e não perder os significados que os prendem e os identificam. Diz o professor: “Essa luta é de identidade. Eu consigo ver que é de identidade. A identidade da gente, a gente não pode é... negar, né? A identidade tem que existir. Tem que existir por toda a vida” (30 de maio, Helvécia, 2015).

Enfatizamos a compreensão expressa nos dois enunciados em análise, no intento de relacioná-la ao fio condutor de sentidos que estamos a tecer, o de que a dança *bate-*

*barriga* é uma arte performativa criada em finais do século XVIII, início do XIX, e que em sua travessia histórica tem se constituído como vetor de identificação e coesão cultural para a compreensão que os moradores vêm construindo da comunidade de Helvécia.

Em razão de os dançantes e moradores se sentirem representados por esta dança e sua performance, eles entendem que os significados que se constroem a partir do ato de bater uma barriga na outra os coloca diante de imaginários que os transportam de um tempo a outro entre as gerações – ontem, hoje e amanhã. Uma prática de culturas, que ao atravessar os tempos festejou colheitas e plantios, enalteceu matrimônios, promoveu festas, rodas de brincadeiras, recebeu parentes, visitantes e acompanhou despedidas.

A dança *bate-barriga*, para além do ato de dançar, acompanha as gerações em seu trânsito histórico-temporal, e podemos defini-la como uma prática cultural celebrativa e de agradecimento pelo nascimento de uma criança, celebração da vida em seus diferentes estágios entre o nascer e o morrer.

A performance da dança, ao ser instituída como ato celebrativo em cerimônias que marcam os diferentes momentos da vida dos indivíduos, ela cumpre sua função de rituais de passagem. Acertadamente Alfeu entende a “identidade” como um processo em construção permanente, mas que depende de uma ação de luta para que esta possa existir e vir a ser estruturada, uma vez que em tempos modernos, o que resta como matéria-prima para a reconstrução identitária são estilhaços e fragmentos de diferentes identidades espalhados em meio aos escombros dos *entre-lugares* (Bhabha, 1998: 69) sociais, onde foi deixada uma maioria composta por diferentes sujeitos receptores diretos das ações impostas pela *conquista* e da ocidentalização (Gruzinski), ou do processo de “adaptação” permanente, como nos sugere Roger Bastide (1974: 179).

Para Gruzinski, esse processo é denominado de mestiçagem; diz o autor: “Em geral, as mestiçagens dos tempos modernos dão-se em águas turvas, em leitos de identidades quebradas” (2001: 64). Seja no entrelugar como o campo de ação, de maturação e de sobrevivência do repertório de significações das culturas colonizadas, seja no processo de “adaptação” à saída para a construção de possibilidades e tentativas de existências de culturas nessas relações, seja nas ondas turbulentas e turvas, o que implica são os sujeitos e os processos; não importa muito o conceito como regra que recai sobre esta zona de ações, neste fosso de contradições e de intermináveis enfrentamentos, porque a lógica é para sempre a que domina o mundo e que por dominá-lo manifesta o seu juízo à razão, esta responsável pela decisão de que é preciso pensar em detrimento da emoção – o canto, a reza, a dança. Como diz Fanon, “Eia! O atabaque baratina a mensagem cósmica! Só o preto é capaz de transmiti-la, de decifrar seu sentido, seu alcance” (2008: 114).

Entendemos, portanto, que a construção do sentimento de pertença e de identidade étnica, apontada pela professora Regina Constantino Ricardo como sendo construídos em meio às práticas de culturas produzidas e vivenciadas na e pela comunidade, não se dá de maneira tão pontual e inteira como acreditam a comunidade e alguns estudiosos. Este

processo, além de ocorrer em contextos em que os contrários prevalecem sobre a ideia de unidade, contextos colonizados, os elementos pertencentes ao repertório cultural, histórico e artístico africano são em si mesmos uma grande mistura étnica, para ficarmos em um mesmo tronco, o étnico-racial. Mesmo assim, as metáforas construídas por Gruzinski a intensificam e alargam sobremaneira. O que nos sugere recorrer à práxis da construção de identidades híbridas.

Indo adiante, para além dos sentimentos turvos e partidos trazidos entre os corpos como peças de trabalhos, equivocadamente, violentamente, os sentimentos reconstruídos a partir dessas bases estilhaçadas receberam intervenções diretas por parte dos colonizadores, agregaram ou se agarraram a outros elementos como estratégias de sobrevivência. Podemos citar o diálogo com os santos católicos em substituição a seus deuses africanos ancestrais e à infinidade de trapaças culturais utilizadas para se estabelecerem vivos no mundo alheio.

Diante dessa realidade ainda latente em muitas sociedades com características similares, concordamos com esses autores ao afirmarem que o sentimento de unidade cultural, de pertença e de identidade étnica são realidades impossíveis nas relações originadas em contextos de mestiçagens e, por consequência, de relações híbridas.

Nesses contextos sociais, em que as culturas são necessariamente uma questão que se impõe urgente como produtoras e tradutoras de sentidos e de realidades, por meio das culturas simbólicas, uma outra questão se evidencia, qual seja, a necessidade do entendimento de que as marcas da opressão e da imposição cultural resultam em identidades fragmentadas e híbridas.

Dito de outro modo, a construção permanente de uma plástica que possa registrar o desenho cultural imaginado, como premissa de se aproximar de um ponto, de um eixo que os coloque diante de si mesmos ou de suas identidades imaginadas, torna-se a cada dia mais urgente em sociedades nascidas em contextos de colonização e de conquista. Sem perder de vista que os seus resultados estão cada vez mais distanciados do que se entendeu por tradição. O que equivale a dizer que as culturas produzidas como pilares das identidades e pertencimento afrobrasileiros, resultam de situações imbricadas a diferentes traços culturais inerentes às relações que se estabeleceram. E que por isso, são produtos e comportamentos tingidos em seus diferentes e inimagináveis encontros, corporais, técnicos, sexuais, religiosos e políticos.

Marcou, tingiu e cerziu as culturas dos povos africanos que foram trazidos para a América na condição de trabalhadores em regime de escravidão, à época. A relação que se desencadeia deste entrechoque abrupto, violento e de expressa dominação, não poderia ter tido outro fim senão a multiplicação de sujeitos que viveram segundo Homi Bhabha, “às margens de ‘culturas estrangeiras’, reunindo-se nas fronteiras, refugiados, ou ainda na meia vida, na meia luz de línguas estrangeiras ou na estranha fluência da língua do outro” (1998: 198). Esses contornos e entraves são consequências do que Gruzinski (2001)

chamou de mestiçagens, e destas, a produção de sujeitos, mentes e culturas híbridas, defendida por Nestor Garcia Canclini (2015).

A luta pela libertação e humanização dos negros se deu, inicialmente, por meio do reagrupamento das culturas inerentes a cada homem, a cada mulher e a cada criança que atravessou o Atlântico. Na sequência, eles se agarraram em si mesmos para vencer esta travessia, incerta, invisível, injusta e imaginária que antecipava sofrimentos, negativas com anúncios estampados do encontro com o vazio, o nada. Se apegaram em si mesmos, desde as primeiras milhas navegadas, o que significou reaver as suas culturas por meio dos estilhaços culturais simbólicos que “resistiram” à travessia.

Nesse sentido, foi possível, em certa medida, construir o reencontro consigo mesmos, uma vez que os trabalhadores sofreram o processo de dispersão cultural, histórica, familiar e social, o efeito da diáspora (Bastide, 1974: 179). Lembrando Freire, “a luta pela humanização, pelo trabalho livre, pela desalienação, pela afirmação dos homens como pessoas, como ‘seres para si’, não teria significação” (1987: 30). Daí, a vida que lhes restou foi tomada por embates e enfrentamentos para reaver os pedaços de si mesmos.

A prática de garantia da cultura pelos ex-trabalhadores escravos e negros livres, atuou como espaço, caminho e reflexão em concomitância ao processo de adaptação permanente, ao tempo que fora, historicamente, os motivos pelos quais muitos trabalhadores sofreram atitudes de maus-tratos, opressão resultando em muitas situações em outra dispersão.

No intuito de sustentar e fundamentar o nosso ponto de vista, de que essas práticas de culturas foram criadas em contextos situacionais de grande complexidade, imprevisibilidade, mas também de tamanha semelhança, o que denota um contexto de misturas, aparências e diferenças – híbrido. Escolhemos o depoimento de uma mãe de santo, do terreiro de Umbanda do distrito de Helvécia, situado na altura do km 20 da BR 418, como um dos exemplos etnográficos:

então eu acharia assim, porque, muitas vez igualmente eu sou católica fiel, sou filha da Mamãe Oxum com Obaluaiê, o Obaluaiê São Lázaro ele tá na igreja, a Mamãe Oxum é Nossa Senhora Aparecida, ela está na igreja, só que na Umbanda ela é Oxum, né, é... Na Umbanda ela é Oxum, lá na igreja ela é Aparecida, só que o povo se separa (entrevista concedida no dia 18 de junho de 2015).

Mãe Maria evidencia a relação entre as duas forças religiosas (Igreja Católica e Terreiro de Umbanda) em um mesmo universo religioso, suas diferenças, princípios e doutrinas. A relação estabelecida não só demonstra o diálogo existente (mesmo que comedida ou trapaceada em muitos casos), como nos possibilita a certificação de que este fato, dada a realidade construída, se tornou uma questão de ordem entre os povos colonizados. Ao tentar explicar a alternância de nomes entre os deuses do terreiro e os santos da Igreja Católica, Mãe Maria antecipa dizendo que ela é católica e fiel, ou seja, a fidelidade ao catolicismo pareceu não interferir na sua função como mãe de terreiro. Uma soma de crenças e funções para atender a Deus e aos deuses.



Bastide, um dos pioneiros dos estudos culturais no Brasil, foi quem melhor estudou esta questão, que aponta em práticas de culturas criadas em contextos e condições do trabalho escravo, a manutenção de elementos das tradições *étnicas africanas*, apesar de ao mesmo tempo entranhados de outras significações representadas por elementos contrários e opostos, gerados nos confrontos característicos da colonização.

Embora tenha o fato de a educação religiosa dos negros não ter sido de interesse e responsabilidade dos senhores, deixando esta tarefa à deriva, coube ao clero tomar para si tal empreitada, mesmo assim, como a concepção do clero somada à política da Igreja, ambas serem muito próximas das políticas implementadas pelos governos que eram seduzidos pelos mesmos motivos, as realidades étnicas dos africanos. É um forte exemplo de que as culturas africanas e afrobrasileiras desde a chegada nos navios foram atravessadas por outras experiências aleatórias, impostas e propositas.

Nesse sentido, proibidos de estar em “comunhão” com os brancos, os negros criaram as suas confrarias, de um modo geral, as de São Benedito dos Pretos e a de Nossa Senhora do Rosário (Bastide, 1974: 88). Houve nesta atitude de organização e reagrupamento de estilhaços das culturas colonizadas, uma tentativa de se organizarem e de construir os seus próprios mundos, apesar de se encontrarem em terreno alheio e em meio a comportamentos, línguas e civilizações alheias.

Neste cenário, a performance e a sua realização sintetizam os objetivos, as finalidades e os motivos pelos quais esta dança fora criada como lugar de fabricação da performance; o agradecimento à fertilidade, ao nascimento e ao direito à liberdade imaginada são elementos a que os grupos de maneira tímida se apegam como sentido de sua ocorrência.

Reiteramos, a dança *bate-barriga* como espaço, tempo e movimento fabricantes da performance cultural, simbolizada pelo ato de bater uma barriga na outra, sintetiza o ponto de interesse e significado que prendem dançantes, foliões e parte da comunidade a uma África imaginada. Este ato simbólico, ou este símbolo propriamente, é em si uma tradução do real, uma metáfora que aglutina e conjuga uma seleção de fatos exigidos pelo grupo social na interação com o sagrado, o religioso e o profano para entender o mundo. Assim, em função de sua capacidade de aglutinador e sintetizador dos fatos, o símbolo encerra em si mesmo um valor absoluto em seu conjunto. Bater uma barriga na outra atrai para si um valor de identificação social, de culturas, de moral, etnia e de ética.

Os dançantes e foliões, ao produzirem as suas culturas como prática de enfrentamento e tradução do modo de relações estabelecidas entre as comunidades negras que compõem o distrito de Helvécia, estão produzindo culturas e arte-performativas com as características que os imbricam às diferentes e múltiplas etnias e ancestralidades. Suas práticas são “obras” que expressam os seus sentimentos, socializam saberes e acreditam estabelecer diálogos de fidelidade com o passado herdado de seus ancestrais.

Ressaltamos o nosso entendimento acerca da ancestralidade como um ponto de pluralidade, pois os ancestrais envolvidos nos processos de colonização e conquistas da

América estão em sua maioria apostos nas fronteiras de nossas motrizes simbólicas. Ainda que não pareça, esta questão é bastante evidente em narrativas construídas em contextos ditos de fidelidade cultural, e históricas nas tradições em diálogo com os estilos de identidades africanas na diáspora. Por exemplo, em se tratando de cultos religiosos, relatamos o que nos disse Mãe Maria – mãe de santo do terreiro de Umbanda em Helvécia –, ao comentar sobre como os trabalhos em seu terreiro são realizados e estabelece relações que merecem a nossa análise:

meu trabalho é muito assim, católico, sabia? Muito mesmo. Tem negócio de bagunça, está caindo e rolano no chão, e bebendo, e xingando, não existe. Aquele que fizer isso vai pra corrente. Aqui é desse jeito. O pessoal fala aqui que é a mesma coisa que tá na igreja, porque é silêncio, só fala de Deus, entendeu? (Entrevista realizada no dia 18 de junho de 2015).

Mãe Maria, ao estabelecer a relação do trabalho desenvolvido no terreiro com o catolicismo, ela o faz como quem tentasse amenizar as características inerentes aos trabalhos de terreiros – a magia, as cores vivas, as chegadas, recepções e saídas das entidades do terreiro – os guias ao longo do trabalho. Além do movimento de danças e ritos pelos pontos entoados, que são os principais fundamentos da ritualística da Umbanda, cantigas de louvor aos orixás e às linhas de entidades trabalhadoras, os tambores e o som marcante e simbólico das religiões africanas são elementos constituintes da Umbanda.

Em uma ligeira análise e a partir da listagem desses poucos elementos, embora não percebamos grandes semelhanças entre os rituais católicos, pois estes, longe disto, ocorrem como se dentro de um outro prisma, movimento e paradigmas, mesmo assim é inevitável a relação estabelecida pela Mãe Maria, uma vez que os seus cultos são produzidos em meio a relações mescladas e têm por princípios a interação com diferentes elementos.

Entretanto, ao ouvirmos a Mãe Maria pronunciar esta frase meio hipotética seguida de uma afirmação, *muito mesmo*, nos levou a perguntar se se tratava tão-somente de uma tentativa de amenizar o tom, a carga espiritual de atitudes e elementos mais próximos de costumes africanos, a frequente musicalidade e danças corporais com visível sensualidade, ou seria, como mesmo sinalizou a mãe de santo, em função do falatório, do preconceito e da discriminação ainda presentes e manifestados nas práticas de terreiros?

No caminho ao encontro de um significado maior que pudesse justificar tal construção verbal e informativa, nos aproximamos de alguns elementos relacionados à ritualística da Umbanda, que nos fazem entender o porquê de Mãe Maria, centrada em seu saber de mãe de terreiro, ter proferido tais palavras.

A primeira razão diz respeito ao caráter dinâmico, democratizador e sincrético da Umbanda, já que um dos principais pontos de orgulho de seus membros e seguidores é o fato de esta religião ter sido formada a partir de diferentes crenças. Diálogo fortuito com os elementos do candomblé, dos indígenas, com os princípios sincréticos presentes no catolicismo e com as demais crenças oriundas de uma infinidade de etnias que compuseram as sociedades colonizadas.

Assim, as palavras de Mãe Maria garantem à Umbanda o lugar de atividade gerada a partir dos paradoxos provocados em contextos de mestiçagens e, portanto, de relações híbridas. Mãe Maria, ao dizer o que disse, demonstrou ter conhecimento do que afirmara Roger Bastide sobre as primeiras atitudes de mestiçagens praticadas sob as ordens dos colonizadores:

na América Latina, os escravos deviam ser batizados ou na saída da África, ou na entrada do País e receber uma instrução religiosa (que justificasse, aos olhos dos brancos, o regime servil: se se escravizava o corpo, era para melhor libertar a alma) (1974: 141).

O diálogo, portanto, entre a Umbanda praticada em Helvécia não difere das demais atividades culturais desenvolvidas em contextos similares (colonizados). Por mais que se tenha a consciência de suas origens, de suas culturas e de suas realidades a serem vividas em terras alheias, o Novo Mundo, os negros também sabiam: “que o regime da escravidão deixava brechas abertas no sistema a fim de evitar a revolta da massa dominada, e bem sabia que a única pista aberta para subir na sociedade era a aquisição de ‘uma alma branca’” (Bastide, 1974: 142).

Além de o sincretismo apontado por Bastide ter sido a tônica na construção de diversas religiões, entendemos que este processo sincrético foi inevitável entre as sociedades e grupos colonizados, em função das contradições provocadas pelo processo de mestiçagem com a conquista da nova terra. Não podemos esquecer que essas misturas, todas elas, em diferentes áreas, contextos e condições, assim como a exemplificada, do batismo dos negros nos portos de saída ou da instrução religiosa recebida na entrada no país receptor, não se deram por vontade própria dos povos colonizados; para isso, ocorreram com muita dificuldade, tensão, conflitos e contínuos enfrentamentos.

Os grupos sociais continuam, de certo modo, presos às amarras que o processo de colonização lhes impôs, à condição de moradores ilhados em uma comunidade em que a vida é vivida *à meia luz*. Em outras palavras, especificamente nas comunidades de Helvécia, a inexistência de possibilidades de trabalho faz da vida diária um fardo pesado. Contrariamente, o trabalho forçado e pesado de outrora tornou a vida dos primeiros moradores da Colônia Leopoldina um fardo enteparedes, num entrelugar qualquer de uma sociedade colonizada.

Essa decisão política fez com que as comunidades oriundas dos processos de colonização, mestiçagem, e na sequência, vítimas dos processos de escravatura se arrastassem em direção a um vazio de direitos, de dignidade, de conhecimento e autonomia. Construiu-se um lugar social em que a escola é escassa, a saúde é precária e o direito a esses bens tem sido uma constante negação. Constituiu-se um aglomerado de humanos, de vidas subumanas por um longo período. Haja vista as condições em que a comunidade se encontra nos dias atuais, os índices de alfabetização, de moradia, de saúde, de educação e de qualidade de vida, já apresentados e discutidos no capítulo anterior.

Situar as condições em que viveram, vivem as mulheres, os homens e as crianças da Colônia Leopoldina-Helvécia em um formato não muito cômodo de evocar num dis-

curso acadêmico, nas Ciências Sociais, intenta, a nosso ver, uma maneira de situar os sujeitos que vivem, fazem e pensam no fenômeno por nós estudado. De igual modo, para caracterizar e ampliar a ideia de contexto com a qual Clifford Geertz define a cultura (1989). O que exige também nesta construção de conhecimento é questionar o lugar que ocupa o pesquisador como soberano no discurso intelectual dos tempos atuais, ao tempo em que nos posicionamos como estudiosos imbuídos da preocupação e vontade de artesãos na feitura deste trabalho de intervenção intelectual na perspectiva de uma crítica social.

### 3.5 ESTÉTICA DE ANCESTRALIDADE E DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, As  
sensações renascem de si mesmas sem Repouso.  
Ôh espelhos, ôh Pirineus! Ôh caiçaras Si um  
deus morrer, irei no Piauí buscar outro!*

(Mário de Andrade).

A nossa tentativa de entender uma prática de culturas em que tem a performance cultural na centralidade de uma dança, produzida em contextos colonizados, leva-nos a atravessar pontes, que inicialmente se apresentaram invisíveis entre a tradição e o fluxo do entrelaçamento moderno-colonial. Este fluxo direciona as relações, os contextos e as sociedades rumo ao sistema que se pretende global. E por consequências, estas relações híbridas, originadas nos processos de colonização e mestiçagens agregam no seu interior, ao mesmo tempo, um caráter ambíguo e contraditório no que respeita aos processos de produção, recepção, consumo e conteúdo das culturas que norteiam as suas ações e direcionamentos cotidianos.

Esses grupos sociais, sejam eles em maior ou menor dimensão, estejam nos centros modernos ou próximos deles, estejam nas periferias urbanas ou rurais, não importa, são atravessados pelos avanços e recuos da técnica como o vetor de atualização das condições em que se encontram as sociedades em um determinado tempo no mundo. “Embora a mundialização dos fluxos culturais apenas tenha algumas dezenas de anos de existência, as suas origens nos avanços e recuos da tecnologia das trocas e das comunicações remontam à mais alta Antiguidade” (Warnier, 2002: 27).

Essas pontes ligam os dançantes foliões e moradores, instituídos como produtores dessa prática, a universos simbólicos os mais longínquos desde os diálogos com o repertório que tece o sentido de “tradição”, a exemplo do tambor, da roda, do símbolo, da performance de agradecimento, os passos de danças de terreiros, os movimentos, a relação com a terra e o caráter ritualístico, até os elementos distantes da realidade cotidiana, mas que chegam através das ofertas do mercado simbólico e da telemática.

Warnier assinala que “esta tecnologia encontra-se no coração das distâncias de contatos entre culturas diversas, da difusão de inovações técnicas, de mundanismo, de

pluralismo cultural, de conflitos, ou mesmo de exterminação dos povos minoritários e das suas culturas” (2002: 27).

Por outras palavras, essa travessia se interliga a terrenos simbólicos de sedução que lhes chegam através de ações efetivas da indústria cultural – novos modos de produção de arte e de culturas, de economia, de política, redes de telecomunicações e serviços. Estão, portanto, as sociedades e grupos sociais os mais diversos, dependentes dos direcionamentos e decisões desses comportamentos hegemônicos, de seus sistemas. A exemplo do que ocorreu com o advento dos transportes e das comunicações como produtos tecnológicos de grandes impactos às sociedades, ocasionando situações as mais drásticas para determinados grupos e sociedades e solucionando problemas os mais diversos e lucrativos para outras.

Convém, então, trazer à baila mais uma contribuição deste autor sobre este processo que, sem nenhuma sombra de dúvida, interferiu e alterou rumos e comportamentos, a exemplo do processo de colonização das Américas de maneira mais geral, e de modo específico o processo de expansão implementado no Brasil no final do século XVIII e início do XIX, quando em uma dessas ações deliberadas pelo imperador da Colônia Portuguesa à época, instituiu a Colônia Leopoldina nas margens do rio Peruípe, na Capitania de Porto Seguro e pertencente à Vila de Viçosa. Hoje esta região é parte que integra o extremo sul do Estado da Bahia, mais precisamente no município de Nova Viçosa. Vamos às palavras de Warnier:

*os transportes* definem-se como técnicas que permitem transportar pessoas e bens de um lugar para outro. O comboio, o barco, o trenó puxado a cães, a diligência são meios de transporte. As *comunicações* definem-se como técnicas que permitem fazer passar a informação entre as pessoas (2002: 27).

É possível considerar como os primeiros avanços de grandes dimensões socioculturais e que deram início a modernidade, de posse do domínio dos transportes, das comunicações e do conhecimento, logo foi fácil desenvolver o Velho Mundo. Diante de perspectivas as mais desafiadoras, o mundo foi interligado tendo como alavanca maior as descobertas tecnológicas e as pretensões da conquista e do domínio. Embora tenha sido tudo com muita imperfeição, mesmo assim não podemos negar que foi a partir desse contexto e tempo histórico que deu-se início ao mercado de trocas, que resultou também no controle de parte do continente africano, de onde foram arrancados milhões de africanos e transformados em escravos, o homem como objeto junto a tantas outras especiarias. Neste processo tecnológico em que possibilitou o conhecimento, a expansão geográfica através de vários continentes, resultou na abertura de mercados, e como produto de maior peso foi a escravização do homem, o negro africano como patrimônio econômico.

Neste sentido, os sistemas tecnológicos, há muito tempo, têm provocado mudanças e transformações desde o início dos processos de colonização especificamente da América, em que as fronteiras foram construídas-abertas e dominadas para a efetivação da conquista. As marcas desse processo se estenderam por todo o tempo de dominação, e

até os dias atuais estão presentes entre os grupos sociais controlando-os, redefinindo-os no interstício das suas relações e contextos.

Nesse universo a vida, os comportamentos e os corpos se confundem com os próprios objetos de consumo, de divulgação e entretenimento, pois a indústria cultural segue os mesmos caminhos trilhados pelos primeiros passos da modernização no século XVI para sustentar os princípios da vida moderna, com vistas à mundialização cultural. Desde o telégrafo, o correio e a imprensa, aos celulares, à televisão e à internet, os modelos de um outro jeito de vida e de viver a vida são colocados e massivamente divulgados. Mesmo estando em lugares distantes, sem transportes, não faz muita diferença, o que importa é estar conectado a qualquer tipo de rede, e basta um toque para o mundo se abrir em possibilidades. A depender, claro, do lugar social e econômico em que cada pessoa se encontra, torna-se mais fácil o acesso e o trânsito pelo mundo interligado, plugado ao eixo central da mundialização.

As marcas da escravidão, os elementos das culturas negras, ou como sugere Bastide, “da existência de culturas negras ao lado de culturas africanas ou afroamericanas” (1974: 26), ainda sinalizados entre muitas relações colonizadas, estão em contradição ao novo jeito de vida que se impõe. Porque esses elementos e culturas ainda aparecem na rotina de práticas socioculturais, como conteúdos ainda exigidos pelo interesse de grupos internos dessas relações. São esses interesses que mantêm as religiões, as rezas, ofícios de agradecimentos, as danças, sambas e as festas, além de pequenos rituais. Helvécia é palco dessa realidade situacional historicamente construída, resultado de seus enfrentamentos e “testemunho de suas lutas contra o domínio de uma cultura que lhe era estranha” (Bastide, 1974: 26).

É neste contexto pluridimensional que os novos modelos da indústria cultural parecem transitar de um lugar a outro, servindo e multiplicando a sua serventia, a sua utilidade, e tornando-os muito mais fáceis de serem acolhidos, adaptados.

Helvécia, apesar de ainda viver uma realidade que se aproxima da que fora vivenciada há mais de dois séculos, uma realidade enclausurada em seus próprios enfrentamentos, desde os étnico-culturais que a mantém em trânsito entre comunidade africana à comunidade negra<sup>29</sup> ao longo de sua existência histórica e a luta incessante para se constituir numa comunidade autônoma e de direitos que se inclua no fluxo da normalidade política, econômica e social. Em seus enfrentamentos, além de suas práticas simbólicas e costumes cotidianos, seus comportamentos sociais ainda estão em diálogo com o repertório da ancestralidade africana.

Esta comunidade é fortemente atravessada por elementos da modernidade, o que vem instituindo uma nova ordem social na estrutura e prática do conjunto de atividades

---

<sup>29</sup>Roger Bastide em *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*, apresenta características que definem os dois tipos de comunidades constituídas por negros na América de língua portuguesa e de língua espanhola, nas páginas 26-45 e 178-184.

desenvolvidas. Inicia-se com a mudança de hábitos da vida diária, compras básicas – alimentos, vestuário, eletrodomésticos e alguns serviços.

Nesse processo, algo de muito sedutor toma a dianteira das coisas e se impõe como facilitador, a internet, que inicialmente possibilita a visualização, o questionamento e a análise de objetos e serviços de interesse, para em seguida serem escolhidos e comprados, bem como alguns bens culturais, como filmes, músicas, festas e demais conteúdos de sedução moderna e de interesse individual e coletivo.

Esse novo jeito de ser e viver no planeta é uma realidade vivenciada no contexto precário da virtualidade que atravessou a comunidade negra de Helvécia, e tem provocado transformações no jeito de os dançantes, foliões e rezadores vivenciarem as suas culturas, como discutimos na seção que trata dos pontos e das toadas da dança *bate-barriga*.

Na busca de contribuições que possam aclarar as interpretações deste fenômeno, que aparece pujante em meio aos dados coletados no trabalho de campo realizado, utilizamos a *performance poética* que salta do poema *Eu sou trezentos*, de Mário de Andrade, como epígrafe, por nos sugerir relações possíveis com esta situação. Uma vez que o homem é apresentado, pelo olhar do poeta, como possuidor de diferentes sujeitos, nações, etnias em si mesmo. Além de mostrar a possibilidade de substituição imediata do divino, expressa no último verso da estrofe: “si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro”!

Esse homem múltiplo, esta fragilidade do divino são marcas, segundo Gruzinski, originadas em processos de mestiçagens. Por consequência, os homens e seus comportamentos são inerentes às relações que eles próprios estabeleceram em que têm os enfrentamentos como regra de sobrevivência.

Neste sentido, as mudanças culturais que entrecruzam essas relações alteram os sentidos que norteiam a tradição, conteúdo e os motivos do enfrentamento cotidiano, e por isso, denotam sintomas de esmaecimento e asfixia das práticas simbólicas, segundo alguns foliões, pois: “as manifestações culturais que eram praticadas nos terreiros sofreram impactos desastrosos com a chegada da monocultura, pois algumas comunidades que praticavam suas culturas, como Naiar e Mutum, desapareceram, elas foram tomadas ‘sufocadas’ por milhares de fileiras de eucaliptos” (Gilsineth Joaquim Santos Silva, 18 de agosto, Helvécia, 2015).

As ações desenvolvidas pelas empresas de monocultura de eucalipto atuam como uma das atitudes modernas na região do extremo sul da Bahia; o progresso prometido através da criação de empregos foi uma das bandeiras defendidas por essas empresas. Seus objetivos logo se transformaram em promessas que não foram cumpridas ao longo das quase cinco décadas.

Essas questões, segundo alguns moradores, interferiram na região de maneira a alterar a realização de práticas culturais de todas as comunidades. Interferiram por comprar as terras que estavam em poder dos descendentes dos ex-trabalhadores em regime de escravidão e transformá-las em florestas de eucaliptos em grande escala, e em consequência

disso, provocaram o êxodo das famílias do campo para as cidades, desestabilizaram a produção agrícola, e por consequência, a produção de azeites de dendê (óleos de palmeiras) e as iguarias derivadas da mandioca.

Este cenário está estendido, como um pano de fundo, sobre o contexto das comunidades de Helvécia, reconhecidas como Remanescente Quilombola desde abril de 2005. Essas pontes figurativas, ao nosso modo de ver, têm a sua visibilidade ofuscada, por se situarem em um universo atípico a tantos outros fenômenos dessa natureza, existentes no Brasil.

Desse modo, não ocorre diferente no interior das comunidades em que dançantes, foliões e demais moradores se permitem experiências inovadoras, apesar de ainda persistirem traços das culturas negras em diálogo com fragmentos de antigas etnias africanas presentes em suas lembranças, e que são capturados por meio das práticas de culturas. Desde as cotidianas inerentes aos comportamentos corporais e sociais – modos de se pentearem, de se avizinham e de cultivar a terra para a subsistência, às práticas simbólicas – rezas, ofícios, danças e festas religiosas.

Acerca da presença desses traços em meio às relações em Helvécia, “o problema que se nos coloca primeiramente é compreender como tantos traços culturais africanos puderam persistir à espiral compressora do regime servil” (Bastide, 1974: 84).

Diante do problema colocado a partir da contribuição de Bastide, duas possibilidades de análise se impõem: a primeira se deve ao fato do isolamento a que foram submetidos os grupos de escravos da Colônia Leopoldina, quando das primeiras décadas de formação da frente de trabalho. Esta condição desencadeou um processo em que os trabalhadores viveram por mais de um século, e lhes possibilitando, por muito tempo, o uso, a troca e a reconstrução de elementos africanos como eixo estruturante do grupo por um período muito maior do que o de costume em outras realidades brasileiras.

Embora este contexto tenha contribuído com o sentido de eles poderem continuar tendo acesso a fragmentos de suas próprias culturas – línguas, costumes sociais e a religiosidade a partir dos estilhaços – provocados pela dispersão, o que serviu de base para as culturas negras, mesmo assim não perdurou esta intencionalidade de reelaboração e reconstrução de suas culturas na inteireza imaginada.

Observamos, todavia, que nos dias atuais, além da cor da pele e de uma forte intenção em manter diálogos com o legado ancestral por meio da captura de conteúdos para as suas práticas, parece, a nosso ver, uma tarefa árdua e que está sendo fortemente inter-relacionada com as ações da modernidade.

Outra prática refere-se às lembranças, mas estas não estão dissociadas da primeira situação, pois por ter havido o referido isolamento, somado ao fato da discrepância entre o número de brancos contra um grande número de negros, houve em função disso, de maneira mais intensa, um apego às realidades concretas trazidas da África. “Os navios



negreiros transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore” (Bastide, 1974: 26).

Essas realidades concretas foram revividas, recontadas e em muitos casos revitalizadas, e com isso, os grupos puderam guardá-las em forma de lembranças que passaram a fazer parte de seu passado, mesmo sem perder de vista os embates inerentes às relações em constantes processos de transformação. Nesse jogo em que os enfrentamentos são a ordem diária, o pensamento social na continuidade de suas transformações não consegue resistir tanto à falta de realimentação das lembranças. Como já não existem a frequência e a rotatividade de elementos puros, genuínos, a seara das culturas negras vão se fragilizando e tendendo à aceitação dos apelos incessantes dos processos inovadores da vida moderna.

Acresça-se a isso as estruturas política e cultural, a situação econômica, a condição social e étnica diante das ações de projetos do agronegócio, presentes na região desde o início da década de 1970, o que mais uma vez intensificou, segundo moradores, a condição de fragilidade em que vive a comunidade. A plantação, em grande escala, da monocultura de eucalipto, conjuga em favor dessa conjuntura que coloca a comunidade em uma situação de desconforto ante a produção de suas próprias práticas de culturas no que respeita à frequência, interesses, finalidades e autonomia.

A atuação das empresas desencadeou o primeiro processo de organização política na comunidade, iniciado logo que um grupo de moradoras, educadoras em sua maioria, tomou a iniciativa de buscar caminhos que pudessem diminuir o problema social criado pelas ações das empresas de monoculturas. Diz uma das educadoras:

a partir do momento que percebemos que as empresas estavam nos sufocando com a monocultura de eucalipto, e os moradores, na maioria rurais, migrando para as grandes cidades, nós, um grupo de mulheres e alguns jovens, orientados por alguns pesquisadores, que ouviram os nossos anseios, decidimos pedir o reconhecimento (Mauzinéia, 18 de agosto, Helvécia, 2015).

Em um dos encontros para a pesquisa com professores, dançantes, coordenadores comunitários, filhos e filhas de dançantes e foliões nas práticas de culturas, onde conversamos sobre a situação das culturas simbólicas na comunidade de Helvécia e na do Rio do Sul, algumas questões foram apontadas na visão desses moradores que têm participação efetiva e institucionalizada nas comunidades.

Mais especificamente foi abordado sobre o que de fato estaria interferindo na realização e continuidade das culturas simbólicas dessas comunidades – produção, consumo, valorização. Dentre as situações levantadas, algumas são evidenciadas como as de maior peso no processo de interferência e fragmentação, a saber: a saída de muitos moradores das comunidades nas últimas quatro décadas para residirem em cidades circunvizinhas, do Estado e capitais do País; a falta de emprego e renda na região, e de modo agravante, nas comunidades referidas; a falta de cumprimento de leis de apoio, de incentivos políticos, econômicos e sociais às comunidades reconhecidas como remanescentes quilombolas; o plantio em larga escala da monocultura do eucalipto; a falta de educação de quali-

dade que possa atender à comunidade de maneira geral entre as crianças, adolescentes, jovens, adultos e anciãos; a falta de projetos fecundos no campo das culturas simbólicas – oficinas de suas culturas realizadas e ministradas pelos fazedores culturais da comunidade; a falta de projetos de recuperação das centenas de cozinhas de fogo ou de farinha, de onde saía a maior produção de farinha, beiju e outras iguarias regionais das culturas afro-brasileiras, antes da expansão do eucalipto, e que foram desativadas e jogadas fora por essas empresas ao longo das quase cinco décadas de dominação econômica; a falta de espaços e projetos que possam ser discutidos, refletidos, aprendidos e ensinados os conteúdos que levaram a comunidade a ser reconhecida como remanescente de quilombo, assim como apoio pedagógico, psicológico e de saúde para atender às especificidades de uma comunidade negra.

Entre todas essas questões, a monocultura do eucalipto aparece como sendo uma das responsáveis pelo esvaziamento populacional da região e, por consequência, o esmaecimento das práticas sociais, desde as suas duas grandes festas anuais – festa de São Sebastião, realizada em janeiro, e a festa de Nossa Senhora da Piedade, realizada em setembro, e cada uma dessas atividades é composta por eventos que acontecem ao longo de todo o mês. Por exemplo, a busca do mastro para hastear a bandeira de São Sebastião, a corrida da bandeira, o anúncio e convite à comunidade para fazer-se presente na festa de janeiro, e as novenas e rezas realizadas em homenagem a santos, a fiéis, além dos pedidos, louvores e agradecimentos, comuns às duas festas.

Até as rezas de ofícios e demais cultos menores que existiam com maior frequência na comunidade, estão desaparecendo da prática cotidiana de uma comunidade com uma porcentagem aproximada em mais de 90% de pessoas negras casadas entre elas, e é possível que este grupo materializou a prática de intercassamentos, apontada por Bastide (1974: 14), dissolvendo assim as etnias.

Embora não tenhamos uma documentação que possa consubstanciar esta situação, uma vez que o que temos aponta para algumas etnias que entraram na comunidade quando da implantação da Colônia, mas que por falta de estudos sobre a história dos negros não é possível, em nossos dias, a identificação de etnias que se preservaram fora dessa prática de intercassamento. O que fortalece os conceitos que utilizamos para a realização desta análise – mestiçagem e hibridação.

Sem a pretensão de querer chegar a este campo de aproximação das etnias puras, por compreender que nessas comunidades reside hoje uma gama de ramificações étnicas, e que por isso não podemos fugir do fato de que as relações estabelecidas em Helvécia são resultados das mestiçagens, como nos assegura Serge Gruzinski (2011).

Na visão da professora Mauzinéia Ambrósio, ao falar da falta de apoio e dos direitos que as comunidades têm garantidos por serem comunidades remanescentes quilombolas, e pelo fato de ainda produzirem as suas práticas de culturas com base no que lhes ensinaram os seus ancestrais, a professora considera que o apoio que recebem, quando recebem, é insuficiente, e aproveita para ressaltar que o reconhecimento só foi possível

em função de: “os nossos antepassados serem africanos e pelo fato de a maioria dos moradores ser 90% negros e as nossas fortes manifestações culturais existentes neste lugar” (18 de agosto, Helvécia, 2015), haja vista que para ser formulado o pedido de reconhecimento, entre tantas exigências, uma delas foi de assinaturas e anuências dos cinco moradores mais antigos da comunidade à época do encaminhamento da solicitação, e no certificado de reconhecimento os cinco nomes que assinaram e anuíram aparecem em destaque.

Sobre o que representa a monocultura do eucalipto para as comunidades de Helvécia foi um outro ponto bastante discutido, analisado e criticado entre os participantes, e que ficou bastante evidente em alguns comentários. Seguem abaixo o que pensam acerca desta situação:

Roseli Constantino Ricardo diz que “o eucalipto representa algo que veio para a comunidade e ao longo dessas décadas em que aqui se instalou, com o objetivo de trazer o progresso a essa cidade, porém trouxe destruição e fome a essa região<sup>30</sup>” (18 de agosto, Helvécia, 2015). Esses fatores tiveram ressonância na comunidade e contribuíram para a situação em que hoje se encontra.

Mauzinéia Henriqueta Ambrósio acredita que a plantação da monocultura do eucalipto “representa a destruição do meio ambiente, a fome, a miséria, o desequilíbrio ambiental e a destruição da prática cultural de Helvécia” (18 de agosto, Helvécia, 2015).

Benedito diz que, “na verdade, o objetivo é desenvolver o agronegócio e ampliar o sistema capitalista das empresas multinacionais de celulose, visando sempre o lucro, explorar mão-de-obra barata e crescer em detrimento dos mais vulneráveis” (18 de agosto, Rio do Sul, 2015).

Para a professora Gilsineth Joaquim Santos Silva, “Incomodação tem sido a palavra para expressar tamanho sentimento em relação à monocultura do eucalipto, cultura que se alastrou no município de maneira rápida e agressiva” (18 de agosto, Helvécia, 2015).

O desconforto se dá em primeira-mão pela condição em que a comunidade se encontra localizada, em um raio de aproximadamente oitenta quilômetros entre quatro cidades antigas; dentre elas destacamos os municípios de Caravelas, fundado em 1504, e o de Nova Viçosa, do qual Helvécia é distrito, fundado em 1720. É preciso reiterar que Helvécia está a 20 km. da BR 101, construída na década de 1970, e mesmo assim esta comuni-

---

<sup>30</sup> A falta de emprego, a venda das terras e a falta de conhecimento dos que venderam, no trato com dinheiro em espécie em suas mãos, muitos nunca tinham experimentado esta situação, o que dificultou a trabalhar com o dinheiro adquirido pela venda. Não saber administrar os valores recebidos, além de muitos terem feitos investimentos errados que resultaram em perda total, mesmo antes da entrega da propriedade, outros tantos não souberam o que fazer com os seus familiares nos centros urbanos da região e de algumas capitais do País.

dade tem sofrido um processo de isolamento que se assemelha ao do final do século XIX, após a promulgação da Lei Áurea, em 1888.

Além das condições impostas pelas ações das empresas de monocultura do eucalipto, os moradores dessas comunidades estão sendo vítimas mais uma vez de ações econômicas desordenadas, que em nome de um suposto progresso regional se instituíram na região, hoje legalmente reconhecida como terras quilombolas.

Há um imenso plantio de árvores que formou um sombreamento no distrito, deixando sem raios solares e luminosidade as áreas que restaram, pequenas posses em mãos de poucos afrobrasileiros, para o plantio de subsistência. E, metaforicamente, sombreou e asfixiou as culturas simbólicas desenvolvidas, a ponto de definhá-las, como bem dizem os informantes desta pesquisa, atores-produtores das práticas culturais performativas.

Na linha de raciocínio construída a partir das sugestões dos informantes, para a análise crítica das ações das referidas empresas na comunidade, evidencia-se que não existem projetos efetivos de apoios às diferentes áreas de ação cultural e econômica nas comunidades por parte dessas empresas, além de elas não possibilitarem, política, econômica e socialmente, a geração de emprego e renda na região. Clarificamos ainda que o progresso prometido não passou de uma ilusão para os moradores. As palavras dos próprios moradores servem como um bom caminho de orientação para a análise que pretendemos, mas sobretudo para o conhecimento, a interpretação e a crítica que o leitor possa fazer a partir dessas palavras. A professora Mauzinéia Henriqueta Ambrósio diz:

como moradora da comunidade e uma das fundadoras da AQH, vejo que o eucalipto é uma das pragas que surgiu e destruiu alguns dos nossos valores. E a AQH, por sua vez em alguns momentos, deixou de fazer o seu papel que é cobrar das empresas os danos causados a esta comunidade (18 de agosto, Helvécia, 2015).

Mauzinéia, ao dizer que as ações das empresas de monocultura de eucalipto destruíram valores na comunidade, considerando ainda que a Associação Quilombola de Helvécia não atuou em defesa dos interesses comunitários como exige o seu papel, entretanto, a associação parece ter trilhado um caminho na contramão dos direitos coletivos. E, para melhor entender este processo de destruição de valores, consideramos necessário recorrer a um diálogo mais próximo com quem estudou a região do extremo sul da Bahia e se preocupou com a possível desertificação da região por causa do eucalipto.

Nos resultados de uma de suas pesquisas, publicados na obra *Além do eucalipto: o papel do extremo sul*, o Pe. José Koopmans fala da opinião pública sobre a implantação da fábrica no município de Mucuri, na região da costa das Baleias: “houve um consenso muito amplo de que o polo de celulose e papel iria ameaçar a sobrevivência de pequenos produtores na região, prejudicando a produção agrícola, sobretudo dos produtos de alimentos básicos”.

Os resultados apontados no trabalho de Koopmans estão de acordo com o que disse a professora Mauzinéia, uma vez que os pontos de vista convergem para um mesmo lugar, alterou a vida dos moradores da comunidade de Helvécia e ainda antecipa outros

agravamentos com a implantação da fábrica-polo de celulose e papel sobre a qual acrescenta: “Outra constatação da opinião pública foi que a já caótica situação social nos aglomerados urbanos, se aprofundaria” (Koopmans, 1997: 99).

Tanto as palavras da professora quanto as de Koopmans apontam para um processo de desequilíbrio na comunidade entre os seus moradores e da falta de ações efetivas de órgãos responsáveis para atuarem sobre as ações das empresas, a exemplo da Associação Quilombola.

O pensamento expresso nos trechos que seguem logo abaixo, ampliam o que o estudo concluiu sobre a possível desertificação, a desestruturação econômica, social e cultural das cidades e comunidades regionais, pois à medida que se materializa o que fora dito em 1997, traz como agravamento outras questões que na obra de Koopmans não foram exploradas, as culturas simbólicas – as danças, rezas e os sambas de batuques, terreiros de cultos afros e demais práticas no interior das pequenas vilas rurais.

Nesse sentido, para que deixemos mais clara a interferência de ações de empresas capitalistas sobre a comunidade negra, e consequentemente sobre a realização e produção das culturas, alguns professores, sujeitos informantes na pesquisa, teceram comentários que corroboram a análise que estamos empreendendo.

A professora Roseli Constantino Ricardo diz que: “as empresas apoiam alguns eventos do calendário festivo local” (18 de agosto, Helvécia, 2015). Dada a importância da compreensão do professor Benedito Quintiliano, já citado na página 186, reiteramos o seu comentário ao afirmar que as empresas deram “apoios que pouco acrescentaram para a comunidade. Na verdade, é mais para engrandecer o próprio nome (empresas) e receber status (certificado) de empresas que respeitam o desenvolvimento socioambiental e cultural das comunidades. E ter abatimentos de impostos” (18 de agosto, 2015).

O apoio dado pelas empresas parece não atender às necessidades das comunidades e ainda dá margens para levantar suspeitas entre os moradores, de que o pouco que é dado não significa em quantidade apoiar um determinado evento ou projeto da comunidade, mas sim garantir junto a órgãos competentes o seu lugar de empresa que investe em projetos culturais e ambientais.

A professora Gilsineth Joaquim Silva Santos diz o seguinte: “desconheço ações efetivas, das empresas de eucaliptos, à cultura de Helvécia, pois as pessoas que cantavam ofícios, entre outras práticas culturais, foram despejadas, sem a preocupação com o que assegura essas pessoas na terra, a cultura” (18 de agosto de 2015). O professor Benedito diz ainda que “no Rio do Sul, as práticas culturais são desenvolvidas com recursos próprios. Após a chegada das empresas, muitas manifestações culturais se perderam devido às atividades desastrosas praticadas por elas e até o momento quase nada foi feito para recuperá-las” (18 de agosto, Rio do Sul, 2015).

O debate possível que esses textos nos sugerem implica as questões já mostradas por nós neste trabalho, que é a vinculação das práticas de culturas às ações dos moradores

das comunidades com a terra, com a produção de alimentos, com a criação de animais, com a pesca e a caça de subsistência. As festas, danças e quermesses têm ocorrências justamente em períodos que justificam o ato de celebração e de cerimônia. Celebrar as colheitas nos meses de maio a junho, no *solstício invernal*, ou para celebrar o nascimento de Jesus Cristo no mês de dezembro, ligado ao *solstício de verão*, símbolos que se relacionam com o tambor; este, por sua vez, está ligado aos efeitos do sol, das águas e das trovoadas (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 629).

O tambor é dominante na dança *bate-barriga*, uma das práticas de culturas ainda presentes nas comunidades de Helvécia. A Sra. Maria D'ajuda dos Santos nos explica como aconteciam as festas na comunidade em que a dança *bate-barriga* era o motivo central. Ela fala dos períodos de ocorrência e dos patronos santificados ao longo de cada período. No tempo da preparação das terras e das colheitas de fevereiro a julho, as festas, as comemorações e as oferendas são para São João.

Ela diz: “São João é 23 para 24 de junho, então São João manda seis mês de fevereiro até julho, e seis mês, de agosto até janeiro é Jesus. Então, o nascimento de Jesus é de 24 para 25 de dezembro” (14 de junho, Rio do Sul, 2015).

As informações contidas nas palavras da Sra. Maria ampliam a nossa compreensão acerca da importância das datas que correspondem a esses períodos para quase todas as culturas do globo terrestre, desde as mais antigas, as ancestrais, às culturas tradicionais seculares de algumas nações, como é o caso da importância do solstício de inverno para o calendário chinês, quando é comemorada a passagem do ano.

Mas o que nos prende às palavras desta informante é o fato de que as festas se iniciam, a de inverno entre os dias 21 e 23 de junho, e a de verão entre os dias 21 e 23 de dezembro. Os plantios, as colheitas e as comemorações do nascimento de Cristo, para muitas culturas têm importância similar.

Com essas informações, a discussão que pretendemos é situar Helvécia como uma comunidade negra, com uma população total – urbana e rural – de 3.741 habitantes, censo de 2010; com uma única escola de Ensino Básico, Fundamental e Médio; não possui uma biblioteca pública, espaço efetivo de cultura, mas que é fortemente atravessada pelos movimentos da vida moderna que a configuram.

E mesmo assim, em meio a esse contexto, culturas são produzidas, vivenciadas, mesmo que não estejam sendo cotidianamente realizadas como eram em outros tempos históricos. Nos dias atuais, apesar dos enfrentamentos exigidos pelas situações do cotidiano, dançantes e foliões ainda se reúnem para revitalizar as práticas aprendidas com os antepassados, historicamente, a partir das reminiscências existentes.

Ainda que a ordem imposta pelas ações da vida moderna altere os comportamentos e vivências culturais, o que nos orientou para uma análise e interpretação das práticas, no caso específico, a performance da dança *bate-barriga* como uma atividade híbrida, tendo por âncora o conceito em Nestor Garcia Canclini (2015).

Nesse caminho, Canclini nos sugere que “é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (2015: 220-221).

O desenvolvimento das práticas culturais em Helvécia tem, em certa medida, deixado à deriva o diálogo estreito com a herança ancestral nos moldes de outrora, pois o que percebemos foi uma prática de culturas em diálogo aberto com elementos de universos distantes do que eles determinam como herança ancestral na direção das culturas africanas, respeitando as peculiaridades de cada grupo executor e a referida zona de atuação – Helvécia-Rio do Sul.

Por esses motivos, os grupos sociais segregados em comunidades negras, mesmo não estando em franca relação com o que se denominou de moderno, ou de bens culturais produzidos por arrojados processos industriais, mesmo assim os grupos se relacionam com uma naturalidade peculiar como quem detivesse o poder de consumo na sua inteireza, porque o mesmo processo que exclui ironicamente promove mecanismos de uma suposta inclusão. Isto se dá com novos aparatos industriais que se dedicam à produção das semelhanças, das cópias com a descaracterização da qualidade, recorrente em todos os setores, desde os de comunicação e informatização, até os de produtos alimentícios, têxteis, moda e serviços.

Sem a pretensão de romper com a ordem discursiva e fugir ao tema a que nos propusemos, apenas por considerar pertinente a explicitação dessas questões um tanto ambíguas e embaraçosas, prática e teoricamente abriremos um parêntese para um exemplo que julgamos de maior clareza desse processo de sedução da modernização.

Esse processo se dá com base na interferência, na sedução, no reordenamento, diluição e poder sobre as culturas produzidas em contextos populares, e por consequência, sinalizam a subalternidade. Um pouco de como acontecem as festas na comunidade de Helvécia, os seus atores, suas finalidades e interesses, bem como o seu conteúdo para além do de tradição, exemplifica bem a situação vivenciada em Helvécia e as ações capitalistas ao seu entorno.

Nesse contexto em que o fluxo das relações é tomado quase que unicamente para combater as desigualdades e as diferenças inerentes aos grupos em suas relações, os embates e enfrentamentos pela sobrevivência da comunidade tornam-se contínuos e prenhos de sentidos, uma vez que implicam, além de garantir o fazer cultural, a própria existência.

Nesse campo, apesar da aparente luta impressa em seus enfrentamentos por todos os motivos que o trabalho servil lhes exige, de modo específico, a luta contra a cultura alheia imposta, mesmo assim o contexto que insinua força: “na verdade, forjaram, para poderem viver, uma cultura própria, em resposta ao novo meio em que deveriam viver” (Bastide, 1974: 27), as culturas negras têm esse intento não obstante estarem ladeadas por estilhaços de culturas africanas.

É, portanto, este contexto de ambiguidade que o torna frágil às manobras do mercado capitalista. Reiteradamente, os negros, em contextos colonizados, insistem na construção do cotidiano em frequentes diálogos com o tempo passado em confrontos com as ocorrências econômicas do dia-a-dia, na expectativa de um presente – incerto e atemporal no interstício da história.

Seguindo em direção a um novo e imaginado futuro, também encoberto por suas fragilidades e incertezas de um porvir neste campo incerto, força-os a acreditar sempre que o alternativo poderá ser uma saída autônoma. Esses diálogos são, por consequência, estabelecidos através dos ritos, mitos, rezas e folguedos sagrados e profanos, dentre eles, a performance cultural da dança *bate-barriga*.

Como dissemos, as manobras do capital os atravessam com uma força e uma sedução impiedosas, em que toda a luta parece esfumar-se como a melodia de suas próprias músicas, os movimentos de suas performances. Em função disso, em Helvécia abriam-se aos interesses do capital através da realização anual das festas “tradicionais”, mas que, na verdade, em função da interferência abrupta por parte desse capital financeiro e econômico, representado por empresas, poder municipal – o poder hegemônico da região –, esta interferência cria uma espécie de ilusão ao fazer acreditarem que a festa traduz os resultados produzidos nas relações, a luta interna pela manutenção de seus diálogos estabelecidos, pela diminuição da desigualdade entre os poderes, dominantes e dominados.

A imagem, portanto, que intentamos construir das festas em Helvécia tem dois propósitos neste trabalho. O primeiro diz respeito ao interesse de tornar evidente uma situação prática de hibridação vivenciada na comunidade negra, pois à medida que as festas sofrem as interferências sobre o seu repertório – o conteúdo, a estrutura e a logística, Helvécia produz um resultado hibridizado.

Ao aceitar as interferências, permitiram-se também agravar o já frágil lugar que as culturas simbólicas têm nas relações colonizadas.

Embora Helvécia tenha construído relações sob os pilares do processo de colonização na expansão do Brasil, e ainda por acumular no século XXI o título de remanescente quilombola, a relação com essas forças hegemônicas de poder é tão desigual quanto as lutas “contra a opressão dos brancos que queriam arrancá-los às suas culturas nativas para impor-lhes sua própria cultura, eles resistiram” (Bastide, 1974: 26).

O outro ponto é para atender a uma necessidade de compreensão de que o que as comunidades étnicas produzem nem sempre refletem os seus anseios e interesses de maneira pensada, planejada e resultante de um processo de conscientização. A exemplo do que acontece com a comunidade de Helvécia na realização de suas festas.

Intentamos, portanto, construir uma imagem da festa a que nos referimos, que possa ilustrar este processo em que as ações capitalistas atravessam as culturas tradicionais e alteram os seus resultados. Criam-se nesta ação produtos alheios à realidade, embora seja um processo executado pela própria comunidade, nas seguintes condições: os festeiros,



barraqueiros da comunidade e colaboradores cumprem a função de tarefeiros para executar o projeto festa imposto aos moradores, retirando deles competências culturais e autonomias.

Em contrapartida, no entorno da comunidade, a imagem do progresso se estampa com o grande círculo de árvores de eucaliptos sobre as terras que outrora pertenceram a moradores da comunidade. Para Canclini: “Qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte das culturas subalternas é impedido, tanto o seu consumo e produção, quanto a sua estrutura social e linguagem são reordenados com a finalidade de se tornarem adaptados ao desenvolvimento capitalista” (1983: 27).

A ilusão, portanto, de que a festa é a materialização do repertório construído pela comunidade de modo alternativo é uma realidade que vem desde logo após o reconhecimento da comunidade como remanescente quilombola, quando alguns setores de governos municipais e de empresas começaram a perceber que era rentável, do ponto de vista legal, “apoiarem” a realização de atividades da comunidade.

Uma vez que em 2003 foi promulgada a Lei 10.639/03, seguindo-se ao fato de a comunidade ter sido certificada com reconhecimento de remanescente quilombola, com Diário Oficial da União em 4 de março de 2005. “As empresas contribuem para as festas tradicionais da comunidade quando a associação solicita esta ajuda por meio de ofícios, sendo esta ajuda insuficiente, mediante a dimensão da festa não chegando a 3 (três) salários mínimos” (Roseli Constantino ricardo, 18 de agosto, Helvécia, 2015).

Dentro deste sistema em que a comunidade de Helvécia se encontra, a imagem que se nos apresenta, a festa e sua logística de produção, ilustra o quadro de dependência e subserviência desta comunidade, diante do jogo entre os interesses econômicos de quem detém o domínio do capital e os interesses e anseios da comunidade, que se restringem a produzir alternativas de culturas e a tentar construir autonomias para as suas práticas e comportamentos. Apesar das posições da Associação ante os debates e embates com as empresas.

Esses fatores, de certo modo, contribuíram para que houvesse apoios dessa natureza. Muitos acreditam que as festas realizadas em Helvécia são a mais pura tradução do repertório de ancestralidades, uma festa tradicional. Acreditam ainda ser uma atividade que fortalece a autonomia das relações sociais, a harmonia entre as diferenças e as desigualdades que os assolam. O que não deixa de ser verdade, porque mesmo assim, em meio ao antagonismo de toda ordem, a comunidade realiza as suas festas e as entende como um vetor de identificação e de coesão social.

As relações geradas e desenvolvidas aconteceram sob fortes atitudes de dominação, desde os tempos em que a comunidade se formara após 1888 e que se estendera historicamente sob a dominação de projetos de monoculturas de diversas ordens, sendo o mais intenso e de largas consequências, o projeto do agronegócio da monocultura do eucalipto, implantado na região desde a década de 1970 até os dias atuais. Este, além de dominar economicamente a região, interfere com as suas ações sobre as práticas da co-

munidade no intuito de coibir ações que possam vir de encontro aos seus interesses, como exemplo, fazer cumprir a lei de reconhecimento que determina a demarcação das terras quilombolas.

As consequências das interferências são que o produto final atende geralmente aos interesses da organização estrutural e financeira, uma vez que o projeto é pensado por sujeitos externos à comunidade, restando aos moradores a organização e a programação religiosa, e participam em certa medida da distribuição de espaços para as barracas de vendas de produtos. Estes, geralmente, são produtos comuns a qualquer outra festa fora de contextos étnicos.

Uma vez mais, estas questões sofrem as interferências externas em todas as dimensões, a exemplo da escolha das bandas musicais, de palcos e da estrutura para receber o comércio transplantado e modelado com base nos eventos regionais. De modo reiterado, ilude a maioria de que a festa é uma ação que resulta das lutas internas contra as desigualdades.

Dessa forma, a festa é alterada em todos os seus sentidos, os interesses locais são reordenados à medida que por meio da oferta patrocinada cria-se uma nova ordem discursiva, comercial, política e cultural. Faz-se um novo desenho da festa a partir dos traços e “criatividade” do capital e do mercado. Canclini, ao analisar as culturas populares no capitalismo, bem diz:

às vezes se permite que algumas festas tradicionais subsistam, mas o seu caráter de celebração comunal é diluído no interior da organização mercantil do lazer turístico; uma certa sobrevivência de peças de artesanato é admitida, e inclusive promovida, com o objetivo de proporcionar uma renda complementar para as famílias camponesas e assim reduzir o seu êxodo para as cidades, ou seja, para ‘solucionar’ o desemprego e a injustiça do capitalismo, a cuja lógica mercantil os desenhos e a circulação dos produtos artesanais também estão submetidos (1983: 27).

Essa análise nos auxilia a entender o processo pelo qual passa a comunidade de Helvécia no que respeita à realização anual de suas festas. Como dissemos, monta-se uma espécie de espetáculo onde, além dos atores figurantes que assumem papéis de consumidores de bebidas, comidas e de ouvintes e dançantes ao som das bandas contratadas, dentre estes alguns poucos ocupam lugares de protagonistas coadjuvantes, estamos falando dos papéis desempenhados por moradores do contexto local; o restante: cenário, estrutura, linguagens e enredo são também em sua maioria elementos alheios à realidade. Expondo assim crianças, adolescentes, jovens e toda a comunidade a participarem de um acontecimento comercial, panfletário e político para atender à ordem mercadológica vigente.

Tamanha é a ilusão, que durante os três dias de festa somente algumas horas de um dos dias são destinadas à representação de uma das práticas de culturas produzidas na e pela comunidade, a saber, a dança de Mouros e Cristãos. A Igreja Católica mantém a sua programação específica para os dias de festas, porém em meio ao nível mais alto de

decibéis (dBs) que vem dos autôfalantes de veículos que ficam estacionados no meio do espaço onde a festa acontece.

O conteúdo, veiculado nas letras das músicas, é variado e contempla a realidade musical autorizada pela mídia e aplaudida por uma maioria da população que participa das festas sociais e populares no País.

Procede o que diz Canclini, aumenta-se a renda familiar, a ilusão de que a busca do emprego possa ser adiada, a expectativa de mudança freada por acreditar que o parêntese aberto para a realização da festa ou do direito a “festarem-se” tenha instituído a harmonia, e consequentemente diminuído as desigualdades entre as classes sociais. E a festa tradicional de Helvécia continua a acontecer, anos após anos, dentro deste jogo teatralizado.

Canclini também assinala que as tradições dominantes prevalecem na quebra de braço estabelecida, vez que é a ordem imposta por eles, que sobressai na construção textual da festa. As palavras ditas, anunciadas, assim como as imagens refletem os interesses das classes dominantes aos dominados de Helvécia.

Como exemplo, sobra aos moradores – festeiros de um modo geral, o tempo da festa para a materialização da transgressão comum ao momento festa, e necessária a todas as relações, pois a festa deve, por sua natureza, ser o espaço de união provisória das desigualdades, das contradições, do ilícito e da desordem social, porém “a ruptura da festa não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais livre, menos fatalista, com as convenções herdadas” (2015: 222). Para Pierre Bourdieu, este jogo de forças da classe dominante sobre as classes subalternas é denominado de *violência simbólica* (2014: 7).

Outro exemplo que mereceu a nossa atenção analítica foi o depoimento de Mãe Maria, mãe de santo do terreiro de Umbanda situado no km 20 da BR 418. No relato desta informante percebemos o esforço para relacionar o seu trabalho aos elementos da Igreja Católica, para além dos já construídos e permitidos, como quem quisesse construir um elo a mais e novos objetivos para a mistura. Relacionar e equiparar elementos, sujeitos e ações, possibilitando na sua visão criar um novo enredo e uma nova imagem cultural da prática ritual no seu terreiro.

Sem grandes dramas para com as diferenças grandiosas existentes, muitas delas de sutilezas imensuráveis acerca da ideologia, da ética e de dogmas entre núcleos complexos da religião, das culturas negras, da aprendizagem e do ensino – iniciação educativa do terreiro. Ao mesmo tempo em que todas essas questões se interagem e se estruturam sob o guarda-chuva do sincretismo religioso, a mistura que a Mãe Maria descreve e dela se permite participar servindo ao Deus Católico e aos deuses do terreiro ao mesmo tempo, é por entender a Umbanda como uma religião e espaço democrático.

Ainda nos fornece a mais pura comprovação de que não é procedente falarmos de cultura produzida em Helvécia como se única fosse, ou como culturas discretas<sup>31</sup> segregadas em si mesmas ou por terem sido propositadamente deixadas à deriva de processos ditos “civilizatórios”. Canclini considera que “é apropriado falar de sincretismo para referir-se à combinação de práticas religiosas tradicionais” (2015, XXVIII). Nesse sentido, o depoimento abaixo reflete a condição de sincretismo vivenciada pela informante e como esse processo se dá em ambientes cruzados de sentidos e significados como é a Umbanda. Ver na íntegra o que diz:

o nosso Deus verdadeiro. O nosso Deus é um só Deus. Maria que é mãe de Jesus, tudo eles fala. Acontece. Só que no terreiro, às vezes a gente se toca o tambô três, quatro. Porque às vezes trabalha com linha cruzada, né, quando eles tão mesmo trabalhando; quando o senhor está mesmo numa demanda, quando cruza a linha, pode tocar quatro tabaca. O agradecimento de Deus é por todas horas, todos dias e todos minuto, e eles no terreiro agradece, e eu como mãe, quando vô trabalhá, primeira coisa, eu vô rezá, vô pedir licença é, vô rezar contra os espírito maligno, rezá pra quem tá na estrada, quem tá viajando, pra quem mora no ôtro mundo que eu num conheço, pra quem tá bom, pra quem tá doente, é o que a gente tem que fazê porque a gente não pode pedir só pra gente, tem, que pedir... Se eu vô pedir pra minha família, tem que pedir por todos da família, que todos são filhos de Deus. Então naquele momento que a gente chega na Umbanda a primeira coisa que a gente tem que chamar é Deus. Eu já digo ó, todo mundo dá a cabeça pra Deus e as entidade e mais nada, esquecer de todos poblema que tem. Naquele momento ali a gente só dá conversa pra Deus, e todos eles só fala em Deus também. Fala, canta, agradece por aquele momento que Deus deu à eles a posição de chegar, né, na cabeça da gente, falano todas verdade, o conhecimento, não mentindo e nem imitando o que eles num pode falar, mas pelo menos o que tiver dento do além, do alcance que eles podem falar, é só agradeceno a Deus. Não pode falar outra coisa a não ser Deus. É, tudo doutrina, sabe? Tem que ter muita doutrina. Então eu acharia assim, porque, eu sou católica fiel, sou filha da Mamãe Oxum com Obaluaiê, o Obaluaiê São Lázaro ele tá na igreja, a Mamãe Oxum é Nossa senhora Aparecida, ela está na igreja, só que na Umbanda ela é Oxum, né, é... Na Umbanda ela é Oxum, lá na igreja ela é Aparecida, só que o povo se separa. Então se na hora ali do bate-barriga, aí cê vai, aqui tem igreja Católica, aqui nós temos a dança bate-barriga, ali tem Dona Maria que tem um terreiro de Umbanda, então a gente tinha que levar tudo certo, porque a gente tem que um ajudar o outro, ninguém pode, assim, acabar com nada que topamos (18 de junho, 2015).

Mãe Maria ao dizer – ‘o nosso Deus é um só’, e na sequência relacionar Maria mãe de Jesus como parte da divindade cultuada em seu terreiro, ela materializa o que Canclini e Gruzinski definem como prática de hibridação, ao mesmo tempo em que opera um sincretismo religioso estabelecido entre o Deus e santos do Cristianismo e os deuses e santos das crenças que dialogam com significados africanos:

se considerarmos o sincretismo, em sentido mais amplo, como a adesão simultânea a vários sistemas de crenças, não só religiosas, o fenômeno se expande notoriamente, sobretudo entre as multidões que recorrem, para aliviar certas enfermidades, a remédios indígenas ou orientais e, para outras, à medicina alo-pática, ou rituais católicos ou pentecostais (Canclini, 2015: XXVIII).

---

<sup>31</sup> Nestor Garcia Canclini diz que são práticas que existem de forma separada e que se unem, se combinam para gerar novas estruturas, porém essas estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.

A presença de Deus e de Maria, a mãe de Jesus, da forma como aparecem nesta narrativa, dá-nos a entender que Mãe Maria se sentiu à vontade para estabelecer a hierarquia existente nos trabalhos do terreiro entre Deus, a Mãe de Jesus e o tambor em seu trabalho, e pontuar, se assim podemos dizer, o lugar de força que cada um ocupa, pois ao dizer que ‘*no terreiro, às vezes a gente toca o tambô*’, não há outra explicação, por duas razões: uma, o tambor por ser o único instrumento tocado no culto e que o acompanha por toda a noite, não está ali na centralidade dos trabalhos como em outras religiões de terreiros, ele ocupa um lugar de acompanhante – de entrada e saída, por exemplo; a outra razão é que, sendo Mãe Maria a mãe de santo do terreiro, além de saber da estreita relação da Umbanda com a Igreja Católica, sabe também que o tambor é de uso facultativo em alguns centros de Umbanda, e por isso a força presente em seu trabalho está centrada em Deus e a Mãe de Jesus como informados. No entanto, nesta questão Mãe Maria deixa claro o que estamos afirmando ao longo deste trabalho, que diante do visível processo de hibridação, da coexistência de tradições com elementos modernos, não poderíamos continuar analisando. Para Canclini,

essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes (2015: XXIX).

A justificativa para a entrada do tambor ter-se restringido a algumas vezes, pode ter havido pela intenção de querer amenizar a carga dos rituais prescritos para os trabalhos do terreiro. Saber que Deus e a Mãe de Jesus transitam também por aquele lugar com a frequência e intensidade anunciadas, além de reforçar a interatividade entre os dois credos religiosos, diminui as especulações e os comentários que Mãe Maria diz haver entre pessoas da região, do tipo “quando a gente é dum Terreiro, eles num fala que é dum Terreiro, eles fala que é *macumbeiro*, aí se uma pessoa tiver aí fora, vendo também, eles já fala: ah, que fulano já tá lá na *macumba*” (18 de junho, Helvécia, 2015).

Sabendo que os contextos colonizados são, por si sós, contextos conflituosos gerados no seio da desigualdade e das contradições, não é de se admirar a existência de conflitos internos, apesar de estarmos tratando de contextos que ficaram consideravelmente isolados, mas que são atravessados historicamente pelas determinações dos processos, dos quais se originaram tais contextos.

Desse processo se arrastam ainda contradições inimagináveis sobre as culturas, comportamentos e sujeitos oriundos de etnias africanas e afrobrasileiras. São preconceitos, discriminações e falta de conhecimento propositadamente construídos sob as ordens da cultura dominante. O que é apresentado nas palavras de Mãe Maria nada mais é do que a preocupação de continuar a ser vítima desses sentimentos e atitudes.

A força e o interesse de dominação cultural, política e econômica ocorreram e persistem em toda a América, visto que nasceram da “mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acres-

centaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo” (Canclini, 2015: XXVII).

O problema do preconceito e da discriminação é uma questão de ordem política, econômica e social da América Latina, mas que se agrava no Brasil pelas condições que o País dispensou às culturas, às histórias e aos comportamentos gerados em contextos colonizados, mais especificadamente, aos sítios históricos e comunidades étnicas isoladas, segregadas, e por consequência, produtores de culturas *discretas* por muito tempo (Canclini, 2015).

O isolamento, por si só, justifica o descuido, a negação, a injustiça continuada, a exclusão e, sobretudo a falta de conhecimento. Haja vista o que já dissemos, que após 500 anos de Brasil, a necessidade de impetrar leis para que escolas, universidades, instituições públicas e privadas de lazer, trabalho, política, arte e cultura, incluam as culturas, histórias e afrobrasileiros em seus currículos, projetos e planejamentos confirmam as atitudes de negação e descaso para com as culturas africanas, as culturas negras e as afro-brasileiras, historicamente. O que Mãe Maria reclama tem origem nesta seara.

Contudo, Mãe Maria não hesita em expressar a sua experiência com trabalhos coletivos, contida em seus sentimentos de mulher que ocupa o posto mais elevado na hierarquia do terreiro, a Ialorixá, ao questionar a ausência da dança *bate-barriga* na lista de atividades do terreiro. Uma mulher que tem a função de zelar e cuidar da vida espiritual do terreiro, conselheira e orientadora dos trabalhos religiosos, vê nesta dança um ponto de referência para a continuidade das culturas produzidas da comunidade de Helvécia e da relação dos seus moradores com o repertório de ancestralidades.

A dança como elemento de identificação. Ao entender que a dança *bate-barriga* foi gerada em contextos de mestiçagens, e por isto em relações de hibridação a partir das reminiscências africanas, devesse estar na interação com as práticas desenvolvidas distintivamente em todas as comunidades de Helvécia. Ratifica-se com isso, que a performance da dança *bate-barriga* é um Patrimônio Cultural, que ao dançar e performar institui a incorporeidade, e por consequência realimenta a memória, em função da sua existência instantânea, veloz e fugaz.

Para Marques, “desses atos, nada mais resta do que a memória dos participantes e dos observadores; ainda agora nos custa aceitar a sua perecibilidade, a perda das expressões vivas imateriais, sobretudo quando estamos de posse de determinados testemunhos tangíveis” (2005: 444).

Ao mesmo tempo que Mãe Maria, talvez por conhecer e dominar este campo memorialista, sabe da importância histórica e cultural da dança para a comunidade, e por demonstrar indignação por sentir que falta consideração com o território religioso, o terreiro, neste caso específico, por parte de quem pratica a dança em Helvécia, diz enfaticamente: “pra mim, a dança é importante, porque desde de que eu nasci, que tinha meus pais, os avós, eles sempre frequentava essa dança, então, é uma dança que tem que ir

sempre à frente, ela num pode ser acabada” (entrevista realizada no dia 18 de junho de 2015).

Mãe Maria, ao fazer referência aos seus pais e avós como frequentadores da dança *bate-barriga*, ela nos ajuda a construir respostas para a nossa pergunta da pesquisa que intenta em saber como que a performance desta dança, que vem do século XVIII, é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia? Como quem cultiva interesse em trazer a dança para o seu terreiro, ela responde ao que indagamos: “Também, eu acharia que ela com a Umbanda poderia ser junta, não podia ter dificuldade, sabia? Igual eles separa. Acho que não precisava separar, porque aqui é quilombola, então a comunidade de Helvécia como aqui é uma coisa só” (entrevista realizada no dia 18 de junho de 2015).

É possível perceber que em meio à preocupação aparentemente ambígua no que respeita as relações religiosas, sociais, culturais, políticas e econômicas, tem em si uma confluência, pois ao propor a junção da dança *bate-barriga* com a Umbanda e firmar na compreensão de que tanto o terreiro como a comunidade de Helvécia são territórios quilombolas, e que por isto devem estar juntos, ensina-nos que a interação desses elementos é uma luta constante para estruturar o repertório de suas culturas, culturas geradas no interno das relações desprovidas e desiguais. Mãe Maria toma para si o direito que a memória lhe outorga, a lembrança. Lembrar de seus pais e avós lhe assegura lembrar de seus familiares, o que lhe dá forças para se afirmar no presente, já que “é do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar” (Meneses, 2012: 11).

A performance da dança *bate-barriga* é, portanto, a imaterialidade do Patrimônio Cultural que é a dança. Entender esta relação entre os dançantes/performers e o imaterial é entender que toda imaterialidade tem por base a matéria, neste caso, os corpos dançantes, os cantadores, os tocadores e os instrumentos; pois é a ação desses corpos – homens com instrumentos –, é preciso que entendam, materiais, por meio de seus gestos, comportamentos e do seu ato criador provocam a importância da dança em performance, a incorporabilidade, a intangibilidade, “constituindo por isso um ato precário, fugaz e irrepetível” (Marques, 2005: 444).

A fragilidade da ação performática no movimento da dança evidencia-se na sua dependência da ação humana, sobre si mesma, o ato de dançar-performar e sobre os instrumentos. A questão colocada em que problematiza o desdobramento do patrimônio cultural, neste caso, a performance da dança *bate-barriga* e suas nuances que a transporta para o terreno movediço e ambíguo da fugacidade representado pelos verbetes - imaterialidade versos materialidade, são, no caso das culturas afrobrasileiras, alterados pelos processos de colonização que por consequência colocou essas sociedades colonizadas em condições de enfrentamentos em que gestam a mestiçagem e o hibridismo.

Assim, o processo de hibridação não se dá dentro de contornos amistosos ou de confraternizações, a herança deixada pelo processo de colonização tem definido, desde a

sua chegada na América até os nossos dias, o tom do embate e dos enfrentamentos. “Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras, assim como a autonomia das tradições locais” (Canclini, 2015: XXXI). Geralmente por interesses de dominação por parte da cultura dominante, que em sua prática se utiliza da coerção para implementar suas estratégias.

De volta ao texto de Mãe Maria, o tambor considerado uma voz de ordenação, execução e de rei ou do próprio Deus em algumas culturas e cultos, de coadjuvante nas ações dos terreiros de Umbanda, no texto em referência ele perde a sua força à medida que o tempo de sua atuação no trabalho é diminuído para uma categoria inferior, deixando de ser o protagonista dos rituais ali realizados, passando à condição de figurante ao assinalar que *‘no terreiro, às vezes a gente toca o tambô’*.

Ainda com as palavras de Canclini para melhor entendermos a prática do sincretismo religioso em contextos de hibridação, e como se dá a combinação destes elementos, este autor comenta que:

a intensificação das migrações, assim como a difusão transcontinental de crenças e rituais no século passado acentuaram essas hibridações e, às vezes, aumentaram a tolerância com relação a elas, a ponto de que em países como o Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos tornou-se frequente a dupla ou tripla pertença religiosa; por exemplo, ser católico e participar também de um culto afro-americano ou [afro-brasileiro] ou de uma cerimônia new age (2015: XXVIII).

Esse autor, ao investigar as formas de hibridismo na América Latina, afirma que estes fenômenos decorrem das contradições inerentes ao processo de relações sociais que se estabelecem entre o urbano e o internacional. Este processo se dá na convivência social entre o urbano e diferentes contextos extranacionais, *o que não significa um convívio pessoal e corporal no fluxo das relações, apenas*, grifo nosso, ocorre que o que entra em jogo são as formas de poder. A condição e a recepção deste poder – representado pelas ações do mercado simbólico na dominação dos sujeitos, ou seja, o grupo social-político que melhor assimilar os conteúdos e, via de regra, os seus sentidos, terá com maior propriedade o domínio ou mesmo a posse dessa fatia de poder.

Assim sendo, os diálogos que se estabeleceram a partir desses pontos, com maior ou menor apropriação, estão mesclados por novas vozes, novos sentidos e significações. Saber, entretanto, se essas questões resultam em um produto sociocultural melhor ou pior, ou se é mais próximo do que pretendeu tal grupo social, ao permitir ou se colocar para a hibridação, fazem parte do processo e é neste ponto que reside o interesse de nossa análise.

Ao analisar o processo de hibridação, possibilita-nos entender como se deu tal processo no fluxo das relações sociais. Nesse sentido, justifica-se a nossa preocupação em saber como ocorrem as passagens de uma condição a outra – o ponto e as toadas revestidos de novos valores e sentidos, assim como o culto afro. Dizendo de outro modo, demonstramos maior interesse em examinar quais são as consequências políticas, econômicas e sociais ao passar de uma concepção a outra, da condição de culturas negras em



diálogo com heranças culturais, à culturas híbridas – um produto misturado e múltiplo, dada a sua possibilidade de contribuição no entendimento do objeto em estudo.

No que diz respeito à dança *bate-barriga*, ao propor mudanças na letra dos pontos e nas toadas, algumas questões parecem necessárias: seria para acrescentar elementos à reduzida coreografia performática para que se torne mais leve, do ponto de vista das novas gerações, em função de essas acharem que as experiências ancestrais que compõem a performance cultural, bater uma barriga na outra, para sermos mais enfáticos, são pesadas, densas, ou objetiva construir uma espécie de leveza coreográfica para atender aos jovens, e com isto transformar a performance cultural em uma coreografia contemporânea para agradar aos turistas comerciais imaginários?

Sendo para atender a uma finalidade ou outra, o formato construído por Faustina pode ser analisado como uma encenação da dança *bate-barriga*, como uma prática gerada em uma comunidade negra, mas que possa agradar e acolher convidados e visitantes para a roda de dança, uma vez que o formato tradicional da dança não permite tal participação a quem não esteja imbricado nas relações, ou seja, a simbologia e os sentidos são carregados de experiências do grupo social que as produz.

Alterando-os prontamente, facilitará esta inserção, apesar de servir muito mais aos interesses alheios à realidade de Helvécia, e parafraseando Carlos Rodrigues Brandão, (1989) seria uma apresentação cultural feita pelos de dentro de um determinado grupo social a ser apresentada para os de fora deste contexto com perspectivas de interação, e neste caso específico, com as pessoas que visitam a comunidade e instituições que convidam o grupo a se apresentar.

Embora não possamos deixar de analisar como sendo um processo natural por que passam todas as culturas, inovar, adequar para aproximar do interesse e do gosto das gerações mais novas, ou para melhor interagir com outros organismos da comunidade/sociedade, são todas atitudes válidas e, podemos dizer, de evolução da dança dentro do movimento da sociedade em tempos modernos.

Pudemos perceber nos dois relatos, que os recursos utilizados pelas informantes são frutos de um diálogo frequente com outros elementos pertencentes a universos mais abertos e descentralizados – encontros com pessoas internacionais, televisão, celulares, redes sociais, sites e diferentes outros meios e satélites que os atravessam.

E que por isso mesmo, colocam as ações culturais, desenvolvidas em um determinado contexto, neste caso, Helvécia, em um campo mais distante dos diálogos com as “tradições”, ao tempo que se permitem ao enfrentamento com diferentes e os desiguais cotidianamente presentes em suas relações.

Nesse sentido, aproxima-se de um manancial de possibilidades de sentidos e significados que, a nosso ver, neste caso específico, só a performance cultural poderá acolher, por se tratar de múltipla e relacional, como diria Schechner, é de ‘um amplo espectro’ (2012).

Ao situar a performance cultural da dança *bate-barriga* como sendo gerada em contextos híbridos e resultante das relações de mestiçagens construídas nos enfrentamentos da conquista, como conceitua Gruzinski, estamos a dizer que não consideramos as categorias: tradição, subalterno, hegemônico e moderno isoladamente para este processo de análise em curso.

A elaboração da análise para a performance está centrada, portanto, na compreensão apontada por Canclini, de que “é preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político” (2015: 206-207). Nesse sentido, a grelha de análise, interpretação e crítica será elaborada na tentativa de desviar das armadilhas que insistem em impedir essas práticas de atravessarem as barreiras conceituais que as associam ao pré-moderno e ao subsidiário, aos produtores e consumidores, como sujeitos incapazes.

As culturas produzidas nos contextos colonizados serão tomadas como produtos gerados a partir das suas relações em que a presença dos fatores econômicos, políticos e sociais é fundamental para sua realização, produção e consumo.

É possível que esta tomada de decisão analítica poderá soar desconfortante para aqueles que insistem em entender essas práticas culturais, a exemplo da performance da dança *bate-barriga*, como uma ação de resistência negra e depósito residual da herança africana, simplesmente, ou como bem diz Canclini, “entendida como a ‘expressão’ da personalidade de um povo” (1983: 42).

Atitudes que demonstram a falta de entendimento de que as culturas produzidas em contextos populares, colonizados, recebem influências externas que resultam de diferentes relações estabelecidas, desde os contatos pessoais e sexuais do início da formação das relações, até os processos de comunicação que se sucederam de maneira crescente.

Como estudioso deste objeto, ao romper com algumas categorias que em certa medida possibilitam entender uma romantização da cultura ou *dos saberes locais*, para lembrar Geertz (1989), como fechados em si mesmos é uma atitude necessária de aprofundamento e ampliação dos estudos de Mestrado, uma vez que o compromisso com a pesquisa nesta região exige de nós resultados que estejam em estreito diálogo com a realidade.

Situação que nos levou, a partir dos estudos de ampliação teórica e da seleção dos dados, a fazer alguns questionamentos que implicam tomadas de decisão científica e de princípios éticos. Como revitalizar as categorias de análises utilizadas na continuidade da pesquisa? Quais categorias serão construídas para redimensionar a concepção de cultura popular?

Outras indagações nos tomam e exigem uma posição, neste sentido, a interpretação, a análise e a crítica como métodos para realizarmos o aprofundamento dos estudos feitos, análise de conteúdo da dissertação de Mestrado, dados coletados no projeto de

extensão, assim como as novas abordagens teóricas e o trabalho de campo realizado – prática da etnografia de março a agosto de 2015 –, dar-se-ão as respostas às perguntas feitas.

E à medida que formos construindo sentidos e significados para as informações, estabelecendo diálogos com as que, de certa forma, apresentarem pontos de diferenças ou novos pontos de significação, procederemos a uma crítica mais afortunada no sentido de evidenciar caminhos de maior aproximação com as realidades do contexto em estudo.

O peso do tradicional sobre essas práticas, na verdade parece muito mais ser uma questão de estudiosos do que mesmo uma compreensão dos “fazentes”, sustentada por suas práticas de culturas, o que não significa que seus conteúdos, metodologias e significados, não estejam em diálogos com as suas Áfricas, por meio das brincadeiras, rezas e rituais, ladeados por elas através das lembranças residentes no passado, mas, sobretudo, são culturas geradas em contextos que constroem a estética negra de ancestralidades culturais. Estética no sentido já mencionado, da percepção, no sentido original.

Observamos em suas práticas e em alguns depoimentos, que o fato de estar em Helvécia, onde as características de abandono e de conflitos insistem em permanecer, não impede que diálogo com o mundo externo aconteça. Deste modo, as palavras das duas informantes, Mãe Maria e Faustina Zacarias, ao longo deste capítulo, nos ajudam a melhor entender os processos, os quais são por elas protagonizados.

Complementando, Mãe Maria diz:

só que eu moro aqui na BR, mas faz parte de Helvécia, os lugares que eu vou, as vezes eu recebo carta dos Estados Unidos aqui em Helvécia, o bairro aqui é 418, então eu acredito que os povo se eles juntasse, porque a Igreja Católica é a Umbanda, é a dança bate-barriga, é uma coisa só e que a gente tem que se levar junto (18 de junho, 2015).

Mãe Maria sinaliza a coexistência de elementos de diferentes contextos, de diferentes áreas de saberes e conhecimentos, o que evidencia uma mistura considerada como resultado de processos de hibridização natural tanto em uma civilização, quanto em grupos históricos específicos. Caminham juntos, fragmentos das culturas negras e de africanas em memórias e as experiências construídas no mundo cotidiano que diariamente se apresenta.

Ou seja, fazem parte do culto de Umbanda tanto os santos de terreiros como os santos que estão nos altares da Igreja Católica, ao tempo em que ela afirma a sua crença e a sua fidelidade para com a Igreja Católica, mesmo sendo filha de Oxum e mãe de santo no Terreiro de Umbanda em Helvécia. Do lugar que Mãe Maria ocupa é possível perceber que o seu diálogo não se restringe à comunidade, ao Estado da Bahia e ao Brasil, enfatiza a mãe de santo: recebo carta dos Estados Unidos aqui em Helvécia. Para Canclini, o contato via as telecomunicações e a telemática às vezes é muito mais eficaz do que o contato direto entre pessoas.

Neste caso em estudo, na comunidade de Helvécia, além do evidente embate que deu origem à Colônia Leopoldina, projeto criado em um contexto macro do Brasil Colo-

nial, à época recebera também influências dos grupos sociais mistos já existentes e que tiveram passado pelo mesmo processo com a chegada dos europeus, no período da conquista.

É oportuno dizer que Gruzinski, ao elaborar o conceito de mestiçagem, tinha já um endereço certo, uma civilização, um contexto de culturas, de história e de civilização. Como exemplo, A Civilização Mexicana, e por consequência, grupos que se entrecruzaram no confronto da colonização, os indígenas e os europeus, inicialmente.

Salientamos, portanto, no sentido de aclarar o deslocamento da utilização desse conceito, para contribuir com a análise e a interpretação por nós construída sobre o fenômeno cultural capturado na realidade do contexto de Helvécia.

Saímos em defesa desse conceito por compreendê-lo consistente e de uma robusteza capaz de coadunar em si mesmo alguns dos elementos que suturam este quadro histórico, político e cultural de dimensões geográficas que atingiu todo um continente, de dimensões culturais que afetou centenas de nações e etnias, que de maneira ambígua vinham escapando de amarras e nós epistemológicos. Sem dúvida, a complexidade, o aleatório, a transplantação e o alheamento, por serem termos inerentes às misturas que resultaram da colonização, podem ser visualizados pelas lentes da mestiçagem.

Visando a explicitar o lugar que as sugestões teóricas de Gruzinski ocupam neste trabalho, acentuamos que, doravante, serão utilizadas para a elaboração da análise, da interpretação e da crítica que nos propomos desenvolver sobre uma prática de culturas produzida por grupos de ancestralidades étnico-indígenas, africanas e, em condições diferenciadas, as europeias e euro-brasileiras.

Esses grupos passaram por processos abruptos e violentos instituídos também pela colonização – os grupos étnicos africanos e as diferentes etnias envolvidas naquele momento histórico quando da colonização do Brasil, relacionam-se aos diferentes enfrentamentos entre os europeus e sociedades indígenas, na América.

E, mais tarde, ainda sob os princípios e determinações da conquista, tentam-se expandir, o que resulta em muitas frentes de trabalho em todo o Brasil, dos quais se originou a Colônia Leopoldina.

A prática etnográfica realizada na comunidade, processo de observação, possibilitou-nos perceber com maior clareza os desvios e contornos inerentes às relações, nas quais os festeiros-foliões produzem culturas como uma prática relacionada à vida cotidiana – trabalho diário, vida escolar.

Desvios sociais desde o modelo de criação da Colônia Leopoldina, para a qual os seus antepassados foram adquiridos para compor o quadro de peças de trabalho, no regime de escravidão, e fizeram parte dessa relação culturas e vidas; os conflitos de uma sociedade mestiça pesou nas relações estabelecidas que geraram a condição de hibridismo – cultural, político, econômico e social; os projetos políticos de monoculturas com fortes

interferências no modo de vida foram, ao longo de toda a existência dessa comunidade, uma marca histórica e econômica.

A constituição de Helvécia foi marcada pelo capital econômico e político de uma época do Brasil colonial. Neste processo, os critérios e características de abandono foram marcas aparentemente propositadas e que perduram até os dias atuais.

Esta percepção nos possibilitou uma aproximação das condições em que as culturas simbólicas são geradas, o que contribuiu para fortalecer o argumento de que a cultura e a arte ali produzidas estão estritamente articuladas com o sentimento, com o modo e às condições de vida e que são, historicamente, traduzidos em suas performances culturais.

Em Helvécia, a vida, a arte e os rituais se aproximam e se imbricam em um mesmo fazer prático, em um mesmo jeito de pensar no cotidiano em que a vida transita e se reinventa diariamente. Um cotidiano que se alonga e se prolonga nas expressões de continuidade de sua arte e de suas culturas – rezas, ofícios, festas, puxada do mastro, corrida da bandeira, sambas e a performance cultural da dança *bate-barriga*.

É possível analisar que o exercício prático das culturas, traduzindo sentimentos de identificação da comunidade negra, tem contribuído para efetivar uma história de longa duração, o que possibilita consolidar os processos de enfrentamentos que se arrastam sob as incursões com fortes resquícios da colonização. Esta trajetória histórica de formação social, de construção de uma estética de ancestralidades, em meio às adversidades, impulsiona a ultrapassagem das fronteiras do decurso temporal.

Neste percurso foi possível perceber ainda que a prática das culturas ali realizadas ocorre numa espécie de registro da realidade vivida, o que nos sugere entender Helvécia como um lugar social de sujeitos híbridos produtores de uma prática coletiva de culturas negras, que ligam os seus fazedores de um tempo a outro – passado representado pelas relações estabelecidas na Colônia Leopoldina, e Helvécia no presente em perspectiva do futuro, tendo a cultura simbólica como fio condutor entre as gerações, embora prevaleçam entre as suas práticas algumas tendências globalizadoras.

É importante ressaltar que em Helvécia e nas comunidades que compõem o distrito ainda há fortes interferências de intercâmbios culturais desiguais oriundos das relações de mestiçagens, que implicaram a construção de sujeitos e relações produtoras de culturas híbridas.

A dança *bate-barriga*, na visão dos dançantes, foliões e moradores, existe na comunidade desde o tempo da criação da Colônia Leopoldina; eles a têm como uma atividade na qual os pais, avós e tataravós participaram como dançantes e que a deixaram como legado histórico. Muitos dos dançantes atuais ainda fazem referências aos seus familiares, avós e bisavós, a como eles vivenciaram momentos históricos de maiores enfrentamentos e paradoxos, o que foi comum em sociedades colonizadas, e por consequência, em comunidades negras.

Em um momento de conversa com o Sr. Benício Ricardo, 85 anos de idade, conhecido na comunidade como seu Tito, nascido em Helvécia, pequeno agricultor e que se dedicou à dança *bate-barriga* na função de tamborileiro, sobre o tempo de existência da dança em Helvécia ele nos disse:

desde mais ou menos da idade de uns doze ano mais ou menos que, desde nós pequeno que nós vê brincano, porque nosso pai, avô e nosso tio meia com isso. Então a gente vinha acompanhano. És num insinô a gente nada, mas a gente tava veno o que és tava fazeno, então a gente tava, ia fazeno do mesmo jeito, aí conseguiu. (Entrevista realizada no dia 18 de julho de 2015).

Nas palavras do Sr. Benício, não existe uma data que possa ser definida como a que iniciou a dança, e ele discorre sobre um processo de experiência com a dança que se estendeu por toda a sua vida. Considerando a idade de doze anos como uma idade em que a criança, geralmente, ainda está sob o domínio dos pais, apontada como referência do seu primeiro contato com a dança, e estando agora um senhor de 85 anos e que continua a participar da dança, é fácil entender essa travessia.

A relação que ele estabelece entre os laços familiares, pais, tios e avós, nos ajuda a entender esta dança e sua performance cultural como uma atividade que vem atravessando as gerações e se estabelecendo como um elo de ligação simbólica que tem contribuído para a identificação dos seus fazedores e moradores como pertencentes a uma comunidade negra. O Sr. Benício nos dá elementos para analisar a performance dessa dança como sendo constituída de significações que os remetem ao repertório ancestral ainda presente nas relações da comunidade, via as lembranças que residem no seu passado, ao utilizar o termo “brincano” para definir o ato de dançar.

Ao entender por brincadeira o que poderia ser entendido e dito dançando, derivação comum para casos de danças ocidentais, ele nos leva a pensar na via dupla em que as performances culturais afrobrasileiras transitam – entre o *jogo* como brincadeira, para lembrar Huizinga (1999: 23), e o ritual, elementos indissociáveis.

Na condição de criança, ele se inicia na brincadeira para desenvolver e desempenhar uma atividade séria, uma dança de que os seus pais, os seus tios e avós também participavam, como quem entra para brincar a vida, mas não para brincar um instante ou uma noite, a criança Benício entrou para brincar numa brincadeira que para ele durou a vida inteira, pois aos oitenta e cinco anos de idade é o Sr. Benício quem ainda toca um dos tambores da dança – o tambor grande.

A experiência com a dança foi construída “experienciando” numa espécie de quem observa a ciência e constrói o saber, o conhecimento, ‘então a gente ia fazeno do mesmo jeito, aí conseguiu’, o ensino a partir do sentido concreto, ver e fazer, não como um bloco isolado e em pedaços, o Sr. Tido disse em outras palavras, a gente estava ali presente, íamos fazendo do mesmo jeito e assim conseguíamos.

A interpretação nos sugere inferir que a dança *bate-barriga* e o fazer da vida diária se revelam como a vida cotidiana a ser vivida. A dança, nesse processo de continuidade entre as gerações, como foi apontada, alterou a sua condição cíclico-intervalar, ampliando

a sua ocorrência e se instituindo como um fenômeno social e histórico, pois como diz Bakhtin, “seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo” (2010: 22).

Nessa mesma linha de entendimento, apresentamos o relato de uma informante de 33 anos de idade, filha de tamborileiro, professora na comunidade, Rosilene dos Santos Manoel Vieira; ao conversarmos sobre a dança e a existência na comunidade, nos diz: meu pai sempre participou. A minha família assim, tias, primos, porque eles são bem mais velhos do que eu, então eles sempre participou... Eu sempre tive esse relacionamento entre samba de viola e bate-barriga (30 de maio, Helvécia, 2015).

A relação estabelecida entre a dança, dançantes e familiares vai se afirmando como uma forte ligação desta performance cultural à vida das pessoas na comunidade. Podemos, portanto, dizer que a dança, ao longo da sua constituição histórica, tem criado pontos de sentidos e significados para os seus fazedores, familiares e moradores da comunidade de Helvécia, capazes de fortalecê-los como sujeitos em suas relações do dia a dia. Mesmo sabendo que vivem em meio às demandas da modernidade, misturas comportamentais de diferentes etnias veiculadas por outros instrumentos oriundos da movimentação e estratégias modernas.

Para Canclini, citando Roger Rouse, “o uso crescente de telefones, [...] costuma estar reproduzindo seus laços com gente que está a duas mil milhas de distância tão ativamente quanto mantêm suas relações com os vizinhos imediatos” (Rouse, in: Canclini, 2015: 313).

A análise que nos chega para contemplar as noções de continuidade, de temporalidade, de interação e coesão social, presentes nos dois textos, é a de definição da dança *bate-barriga*, o que poderíamos concluir que é uma dança comunitária social fabricante da performance cultural afrobrasileira, que tem por símbolo o bater uma barriga na outra como ato de agradecimento pela fertilidade étnica.

Sem esquecer que os elementos que a constituem, todos, desde o tambor até as experiências contidas no signo performático, passaram por processos de reinvenção de sentidos e de significados para atender às demandas e contradições históricas inerentes aos contextos em que foram gerados.

Neste sentido, Lody nos diz que:

a dança é relacional, socializadora e estabelecadora de vínculos que encarnam a hierarquia, o Deus, o antepassado, o herói e também o próprio indivíduo que se expõe com maior ou menor habilidade ou mesmo refletindo suas condições sociais, sexuais, morais – limites e padrões que decisivamente atuam e compõem os meios propagadores da própria dança (1995: 104).

A performance cultural da dança *bate-barriga* é, portanto, o ponto de aglutinação dos elementos ancestrais por se tratar de seu caráter simbólico, é em contrapartida, o ponto de abertura, por ser a performance, a força que reside no movimento performático do ato de bater uma barriga na outra. E, por ser performance, é democratizadora, está aberta

aos múltiplos diálogos, concepções e sentidos. É redundante, absoluta e comunicacional, transitando entre as relações advindas de contextos de mestiçagens.

E como performance fabricada no centro de uma roda de dança e, por consequência, ser o símbolo que dá corpo, significado e força ao movimento da própria dança, ela passa a ter a função de eixo giratório entre as experiências dos grupos que a produzem.

Caminhar nessa direção, fortalece o processo de aproximação da realidade, iniciado em nossos estudos anteriores, em que se encontram a dança *bate-barriga* e sua performance cultural, como atividades fortalecedoras de processos de identificação, de interações sociais, e por isso, pode ser considerada o Patrimônio Cultural de Helvécia.

Assim como o interesse de apresentar as opiniões dos sujeitos produtores, neste caso, dançantes, festeiros, mãe de santo e demais foliões da comunidade e suas respectivas vozes, na função de âncora para o ponto de vista que defendemos e que tem por veículo o discurso intelectual.

É neste lugar de fala em que a minha voz assume uma função autoral, ao trazer a voz dos informantes na pesquisa, as trago procurando garantir um lugar de fala e de posição, protagonistas, em meio aos demais discursos autorizados. Estou a me referir ao discurso do autor e dos demais autores com quem estabelecemos fortuitos diálogos teóricos.

Neste conjunto, portanto, a voz, embasada com as experiências dos informantes, tem o mesmo lugar e a mesma função daqueles, de fundamentar as nossas opiniões na travessia científica com este fenômeno em estudo, objeto científico. Acreditamos que ninguém melhor do que os que fazem o que estamos a estudar, a performance da dança *bate-barriga*, para falar sobre ela. Spivak, uma teórica indiana, sua crítica de base marxista, pós-estruturalista, nos diz que é preciso garantir o *lugar de fala dos subalternos*, mas que, sobretudo, em podendo falar que também garanta o direito de ser ouvido (2010: 14).

Assim, na continuidade da construção de uma trama conceitual sobre a performance da dança *bate-barriga*, damos lugar de voz à Sra. Juscelina Florentina dos Santos (68 anos de idade), conhecida na comunidade do Rio do Sul por Cheia desde a sua infância. Cheia, como diz gostar de ser chamada, é pequena agricultora que pratica o que herdou dos ensinamentos dos mais antigos para desenvolver as suas atividades de plantio, colheita e criação de pequenos animais domésticos. Junto a esses ensinamentos, Cheia aprendeu a dançar e a gostar de suas práticas de culturas simbólicas.

Nos dias atuais, ela é o que se poderia chamar de uma militante cultural em prol da dança *bate-barriga*, e, sobretudo dos ensinamentos que os seus pais, avós e seus antepassados lhe deixaram. Quando da realização da nossa pesquisa de Mestrado, Cheia nos falou o que era a dança e como os seus antepassados faziam e diziam aos mais novos (Santos, 2007: 84, 85). Nas suas palavras,

a dança é união, meu pai dizia assim e fazia, isso no tempo de meu pai e da minha vó, quase no tempo do cativo. És dizia que a dança faz parte de nós, de nosso pensamento de hoje e de amanhã. O batuque do tambor bate dentro de cada um de nós (30 de julho, 2006).



A compreensão de Cheia estabelece um estreito diálogo com o que nos disseram o Sr. Tito e Rosilene, sobre a dança ser uma atividade de culturas que rompeu com a condição cíclico-intervalar, elevando-se à concepção histórica e temporal. Porém, algo de novo aparece em suas palavras ao dizer, referindo-se aos seus pais, que “ês dizia que a dança faz parte de nós, de nosso pensamento de hoje e de amanhã”.

No dizer de Cheia, através das palavras do seu pai e da sua avó, ela expressa um saber de que a dança é algo indissociável ao sujeito, e que por isto deve fazer parte de sua vida como um todo, e não só fazer parte de nós, coletivamente, grupo social, como afirma Ernest Fischer: “A arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade classes” (1987: 47).

O ensinamento que Cheia obteve de seus antepassados, além de reiterar a compreensão de que a dança está entre a vida em seus diferentes acontecimentos, continuidades históricas, políticas e os tempos sagrados, sentimentos que ocupam o universo da mente nas pessoas – as culturas.

Cheia nos ensina que os dançantes não se restringem ao ato de dançar simplesmente, de emprestar o seu corpo ao movimento da performance para instituir o agradecimento ou mesmo a obrigação religiosa, como tivera esta função ritualística em outros momentos históricos em que viveram o seu pai e avó, porque para Cheia, assim como para Raul Lody, “as danças são formas expressivas de manifestar vivências e situações de indivíduos, de grupos, de coletividades” (1995: 103).

Nesse sentido, o saber oral gerado no fluxo das relações em que viveram e vivem os familiares de Cheia, acatou o conhecimento teórico proposto por Lody, como contributo para explicar e interpretar a realidade, a lição; portanto, institui ainda o tambor como metáfora de vivência permanente das situações culturais – ‘o batuque do tambor bate dentro de cada um de nós’ –, como se a vida, dele dependesse para ser vivida.

Reiterando, a análise acima desenvolvida intenta fundamentar a nossa opinião de que a dança e a sua performance são atividades que interagem com os sujeitos, com o tempo e com os imaginários.

Nessa altura, o conhecimento que construímos acerca da dança *bate-barriga* é de que, em função dessas características inerentes ao seu repertório de arte-performativa afrobrasileira e de Patrimônio Cultural sob o poder dos moradores das comunidades de Helvécia, entre elas, a do Rio do Sul, da qual Cheia e seus familiares são moradores, a dança atua como um elo entre o lugar social, os sujeitos, as memórias e os tempos na continuidade histórica.

Perceber a necessidade de estudos sobre as práticas de culturas da região do extremo sul da Bahia, neste caso em Helvécia, nos ajuda a intensificar a pesquisa que vimos desenvolvendo desde o ano de 2005 e ampliá-la por meio de estudos com maiores recur-

sos e apoios institucionalizados – Universidades, Estado, Coordenações e Centros de Pesquisas.

### 3.6 - A PERFORMANCE DA DANÇA BATE-BARRIGA, UMA TRAVESSIA HISTÓRICO-TEMPORAL.

*Nunca pude guardar o seu desenho Como posso  
saber de onde venho Se a semente profunda eu  
não toquei?*

*(Mestre Ambrósio).*

Durante a instituição da história em tempos remotos, afirma Fernand Braudel que historiadores se preocuparam em privilegiar uma história de acontecimentos e grandes personagens em detrimento de uma multiplicidade de fatos e de tantos outros ofícios. É, nesse sentido, bastante corriqueira a informação de que a história se privilegiou ao longo de décadas por ser a soma de grandes fatos, de grandes eventos e personagens, deixando à deriva os acontecimentos corriqueiros em que viventes de um determinado fluxo social, protagonizaram. Apesar do que diz Braudel, que “a história é a soma de todas as histórias possíveis: uma coleção de ofícios e de pontos de vista, de ontem, de hoje e de amanhã” (1990: 17).

Contrariando esta compreensão apontada por Fernand Braudel ao reduzir e privilegiar as histórias que compõem a história, no caso da falta de lugar e registros de acontecimentos históricos, comportamentos e personagens pertencentes às parcelas mais empobrecidas das sociedades colonizadas, mestiças e híbridas, com ênfase neste trabalho para os povos e seus descendentes de africanos e afrobrasileiros.

Como um ponto de partida para a discussão que pretendemos exemplificar, a falta de lugar, a redução de histórias no corpo da História e o privilégio de alguns fatos históricos em detrimento de tantos outros. Apoiamo-nos nas sugestões de Raul Lody, no intuito de fundamentar os nossos argumentos acerca dessa situação histórica, política e étnica, que denota discriminação e preconceito de classe.

Situação criada no seio das culturas dominantes e divulgada entre os seus membros, como princípios de dominação sobre as culturas colonizadas. A perspectiva apontada por Lody dá margem ao entendimento de que as culturas dos africanos, quando da sua chegada nos portos do Brasil, as culturas dos afrobrasileiros foram, assim como os seus produtores, presas em contextos subalternos e quicá medida e pesada de maneira política e ideologicamente pensada. Este ato político e ideológico produz um efeito que, segundo Bourdieu,

(...) produz a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (2014: 7).

Na distância das classes dominantes e de sua cultura, as culturas produzidas por grupos subalternos ou as culturas negras em sociedades ou comunidades ilhadas em suas próprias relações, historicamente foram estigmatizadas pela estrutura complexa do poder hegemônico da cultura dominante. A hierarquização da cultura é nada mais do que uma atitude de dominação econômica que, segundo Bourdieu, “tem em vista impor a legitimidade da sua dominação, quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores, os quais só verdadeiramente servem aos interesses dos dominantes” (2014: 8).

Diante dessas questões, em certa medida, somos levados a utilizar uma citação considerada extensa, mas que se justifica pela aproximação do seu conteúdo com parte dos argumentos que defendemos neste trabalho investigativo, o de que as culturas simbólicas, na perspectiva de fortalecimento das relações e de identificação cultural de grupos étnicos: segregados em comunidades negras ou africanas, e o contexto social, econômico, em que estas comunidades estão inseridas, são indissociáveis de suas culturas simbólicas.

A análise desses processos que envolvem as culturas, os vetores de identificação e os comportamentos a elas inerentes, ao serem estudados, não deve prescindir dos problemas políticos, sociais e econômicos. Portanto, nas palavras de Raul Lody:

não se pode falar de *identidades culturais* (grifo nosso) sem antes pisar em terreno sociológico e econômico, ou se continuar a manter visões românticas a respeito de uma África de máscaras de tambores e festivais coloridos, em visões distorcidas da realidade e de forte impregnação hollywoodiana (1995: 12).

A compreensão que se construiu do mundo, a partir das abordagens fílmicas hollywoodianas, não difere do que o Estado Brasileiro construiu sobre a África e sobre os negros descendentes de africanos, ex-trabalhadores em regime de escravidão - por meio de uma estrutura oficial de Igreja, Imprensa, Educação, Arte, Cultura, Pesquisas, Comunicação e Mídias. Neste cenário assinala este autor, “não se é imune aos filmes de Tarzan ou a outros estereótipos que teimam em mostrar uma África igual, homogênea, exótica – de negros famintos, de brancos que serão devorados, cozidos em enormes panelões de ferro” (1995:12).

Essa compreensão foi historicamente materializada nas imagens-textos contidas em: sermões, livros, escolas, jornais, revistas didático/formativas e em outros bens culturais e artísticos, porém, se diante dessas questões as imagens, as palavras e os enredos foram tão fantasiosos e estereotipados quanto aos conteúdos das películas hollywoodianas, é preciso reiterar que:

Sem esses contornos preconceituosos, determinando o que é o africano na África, e como uma ampla e geral herança desse continente espalhou-se pelo território nacional. Dessa herança construtora das bases econômicas vindas do açúcar, do fumo, do ouro, do café, das diferentes tecnologias e serviços não isolam as formas expressivas, idiomas de sistemas religiosos, de manifestações lúdicas e socializantes, dos alimentos, da medicina, da arte, da ciência nos seus mais distintos planos do saber e do significar. Toda essa herança é compartilhada, reinventada, adaptada em espaços brasileiros pela ação fundamentalmente de negros e seus descendentes, além de mulatos, brancos, caboclos, dos imigrantes, pois a busca de autonomia e *pureza* (grifo nosso) de manifestações

sociais e culturais da África no Brasil é assunto para discussões especiais de cunho ideológico e também filosófico, (1995: 12).

Mesmo com a nítida compreensão de que a presença dos povos negros no Brasil não fora apenas para cumprir os objetivos da escravidão, como peça, de trabalho, comprada sob peso e medidas, as sociedades pós-coloniais por falta de posição social, de vontade política e econômica não acolheram, nem a mão-de-obra que acabara de ser liberta, nem tampouco os negros foram aceitos e inclusos de imediato, após 1888, à sociedade brasileira como politicamente deveriam ter sido.

Altera-se com isso um curso social minimamente possível. Ficaram à deriva dos processos formativos que compuseram o ideário de país, os saberes existentes em cada negro e etnias integrados aos grupos históricos escravizados, que ainda existiam alguns africanos, negros libertos e afrobrasileiros, quando estes foram deixados sem o trabalho e substituídos, consequentemente.

A decisão política de não acolhimento dos descendentes dos ex-trabalhadores do regime de escravidão, além de não contribuir para a construção de uma sociedade com maior respeito às etnias do tronco africano, possibilitou-se ainda a criação de comunidades negras isoladas, assim como acirrou o preconceito velado aos sujeitos oriundos dessas comunidades.

Contrariando as expectativas, com o advento da televisão, já no início da segunda metade do século XX, materializa as premissas da cultura dominante, uma vez que em sua programação são mantidos conteúdo, o romantismo e a fantasia sobre a ideia de África, porém acrescidos de uma negação explícita, na ausência ou na presença estereotipada, do negro em sua programação, enfatizando aqui as teledramaturgias, como está evidenciada nos estudos de Joel Zito Araújo em *a negação do Brasil*.

Porém, não podemos deixar de discutir alguns pontos que consideramos a base para o impedimento, a exclusão praticada de maneira estratégica para atender aos princípios sustentados pelos ideários de dominação e branqueamento. Diante disto, leva-nos a refletir sobre a ausência de fatos históricos nos quais, atores sociais, pertencentes a grupos colonizados aparecem como protagonistas. A exemplo dos africanos e afrobrasileiros.

Nos tempos históricos do Brasil Colonial e, posterior a esse período, se estendendo até a segunda metade do século XX, percebemos que são ínfimos os registros históricos que tratam de fatos, comportamentos e vida social de pessoas oriundas de grupos sociais populares especificamente os afrobrasileiros em toda a esfera. Inexistência desses fatos no discurso histórico ocidental, o das ciências sociais, por exemplo. Esses personagens e fatos, apesar de históricos, estão no anonimato e deixados à deriva de eventos e acontecimentos merecedores de tais registros, na visão historiográfica daqueles períodos.

No sentido de suscitar uma reflexão mais alargada acerca dessas ocorrências históricas que se prolongaram desde a sua instituição, apresentamos um exemplo capaz de contribuir para a análise sobre a ausência propositada de fatos históricos em que estejam nas cenas os afrobrasileiros como personagens de suas próprias narrativas.

Para tanto, de maneira específica, porém, utilizando de fatos que envolvem atores negros de um universo televisivo, com larga audiência, dialogamos com as palavras deste autor acerca da ausência e tipos de personagens destinados para atores negros na programação da televisão.

Ao fazer uma reconstituição da trajetória dos atores e atrizes negras na televisão brasileira e questionar: como os brasileiros de origem negra definem o seu pertencimento racial? O autor constrói um panorama sobre esta temática que nos permite dialogar com o lugar do negro e de suas performances culturais na periferia do país, a exemplo da comunidade de Helvécia.

O exemplo ganha destaque neste trabalho para análise e relação com o objeto em estudo, a performance da dança *bate-barriga*, produzida por negros de uma comunidade colonizada desde o século XVIII, à medida que situamos a década de 40 do século XX como o auge das radionovelas, e a década de 1951 início da telenovela no Brasil seguida pela década de 1960 em que telenovelas como o *Direito de Nascer* fez grande sucesso junto ao público. Sendo fortemente destacada a personagem interpretada pela atriz negra Isaura Bruno. Época em que no Brasil já se registrava mais de meio século do fim da escravidão e ainda era possível perceber atitudes explícitas de quando o país vivia a escravidão.

Em Helvécia, embora os atores protagonizem as suas próprias culturas há mais de dois séculos, o que ocorre é que a comunidade, em função da sua condição histórico-estético-cultural foi deixada à deriva de processos ditos “civilizatórios” por seu próprio município e Estado em que fora originada.

Não compõe os fatos históricos regionais, estaduais, haja vista, que as suas práticas não estão entre as atividades turísticas, os eventos de cultura e o currículo escolar, nem mesmo por força da Lei 10.639/03 e 11.645/08. O que não difere de a Negação do Brasil. Joel Zito descreve um evento realizado no dia 18 de agosto de 1965 onde participou o elenco da telenovela de sucesso da época o *Direito de Nascer* em que integrava a atriz negra Isaura Bruno. Vejamos sua narrativa na íntegra:

a chegada dos atores Amílton Fernandes e Isaura Bruno provoca aplausos mais intensos. Os dois proferem um discurso no qual revelam a emoção sentida por tantas homenagens e fazem a propaganda da novela seguinte: O preço de uma vida, mais uma adaptação de Felix Caignet. Curiosamente o ator Amílton Fernandes só se refere a Isaura Bruno como “Mamãe Dolores”, enquanto ela o trata pelo próprio nome, Amílton. O ator anuncia que Mamãe Dolores interpretará a Mãe Maria na próxima novela. Entretanto, mesmo com toda essa paixão despertada pela sua personagem, e pela importância histórica dessa telenovela, entre os 47 atores que se tornaram ídolos nacionais na primeira década da telenovela diária, elencados por Ismael Fernandes, não existe nenhum nome afro-brasileiro - negro ou mulato -, tampouco figura o nome de Maria Isaura Bruno” (Zito, 2004: 88).

No Brasil, os negros participam das atividades televisivas e de demais gêneros de sua programação ficcional desde o início da televisão. Isso não significa dizer que a parti-

cipação dos negros contribuiu para o processo de adaptação, sentido essencial na vida dos afrobrasileiros desde a chegada do primeiro tumbeiro<sup>32</sup> nos portos do Brasil Colônia.

Assim como não percebemos uma contribuição da participação nos papéis a eles oferecidos, para o fortalecimento do grupo no interior das relações mestiças e de produção de culturas híbridas. O encontro com personagens que pudessem levá-los e, consequentemente, também o público a refletirem sobre a condição de ser negro, de estar em território alheio e na meia vida de uma cultura a impor comportamentos e novos desejos. E mesmo assim, ainda com as palavras deste autor, apesar de:

a consciência do primeiro sucesso de audiência da telenovela brasileira com a paixão despertada pela personagem representada por uma atriz negra não se constituiu em nenhum sinal de que teríamos, a partir daí, alguma associação regular entre o gênero telenovela e a criação de personagens importantes em suas tramas para atores e atrizes negras (Zito, 2004: 20).

Não é difícil concluirmos que o lugar reservado ao negro no Brasil no início da segunda metade do século XX, tanto nas telenovelas como nos registros da história e literatura, não difere do que se registra nas últimas décadas do mesmo século e início do século XXI quando há a explícita necessidade de implementar instrumentos de leis para incluir em programações artístico-culturais, na política, na educação os negros descendentes dos ex-trabalhadores escravos do Brasil.

Esta discussão poderia se estender por várias páginas, porém limitamo-nos em trazer apenas alguns dados e reflexões que tomamos de empréstimo de Joel Zito em seu livro *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*, no intuito de relacionar ao fato de que a postura de historiadores e intelectuais no Brasil ainda se assemelham a posições de estudiosos do início do século XX que defendiam o branqueamento do país. Negando, porém, a nítida mestiçagem provocada pelo embate entre culturas no processo de colonização e da conquista defendidos por Gruzinski.

O fenômeno social investigado, neste estudo de caso, em Helvécia, a performance cultural da dança *bate-barriga*, se estabelece na medida em que podemos analisar a situação apresentada nas imagens construídas por Zito acerca da condição de atores e atrizes negras em suas profissões na teledramaturgia brasileira nas primeiras décadas de sua implantação 1951-1965.

A relação, propriamente dita, se dá de maneira análoga no sentido de que a prática de culturas produzidas por afrobrasileiros na comunidade de Helvécia, arte-performativa, sofre dos mesmos atos de discriminação e violência estético-cultural. Haja vista, que as culturas estão relegadas a planos inferiores tanto no planejamento da Secretaria de Educação e da Divisão de Cultura e o da Secretaria de Turismo. Não existe também nenhuma manifestação de apoio ou de reconhecimento por parte das Secretarias de Estado.

---

<sup>32</sup> Diz-se segundo o dicionário Caudas Aulete. Aquele que leva o caixão à tumba; Navio de pequeno tamanho (cerca de 200 toneladas) que fazia o tráfico de escravos negros para o Brasil em condições tais que pouco menos da metade morria.

A relação, portanto, almejada em nosso estudo é mostrar que ainda não difere muito a realidade dos negros no Brasil, seja como sujeitos históricos ou participantes da cultura simbólica representada pelos veículos de comunicação e entretenimento de maiores audiências entre o público pertencente aos grupos sociais populares.

É-nos bastante familiar a falta de registros e consequentes estudos sobre os fatos e acontecimentos culturais ocorridos à época dos tempos coloniais e em épocas subsequentes de modo a construir uma soma que pudesse instituir um repertório de saberes, de conhecimento das culturas, de comportamentos e personagens negros, deste largo período.

A reflexão, portanto, acerca das condições de atores, atrizes, dançantes da dança *bate-barriga*, foliões, festeiros e performers são os acima elencados, sociedades colonizadas, mestiçagem e hibridismo, incide também sobre o interesse em relacionar a situação da cultura, como expressão de um povo em determinado contexto, desde as épocas referenciadas com vistas à construção de sentidos que possam aproximar realidades, sujeitos e autores, de fatos históricos e acontecimentos que não fizeram parte desta soma que se constitui a história ocidental.

Embora tenham sido produzidos a partir de um fazer diário e cotidiano em que as suas vidas foram traduzidas, em atos, acontecimentos, ofícios e performances, o contexto e a conjuntura estrutural em diferentes épocas, não as consideraram como parte do repertório escolhido.

Nesse sentido, entendendo a possibilidade de histórias, ou as *histórias possíveis* como uma vertente democratizadora dos fatos, dos acontecimentos e dos eventos - comportamentos vivenciados por todos os homens, neste capítulo, daremos voz e lugar às ações e sujeitos das comunidades que compõem o distrito de Helvécia no exercício de experiências e informações sobre a performance da dança *bate-barriga*.

Deste lugar de informantes, a performance desta dança é apontada como um fator de identificação e coesão cultural e que transita de modo rotatório, entre as gerações, na travessia histórico-temporal. O que contribuiu para o processo de análise, de interpretação e de crítica. Consequentemente, esses fatos, atos de ocorrências e os comportamentos dos sujeitos, historicamente e culturalmente vivenciados, terão lugar nesta tessitura científico-textual como fatos históricos e culturais imprescindíveis a este trabalho, ao nível de Doutorado.

Embora o nosso entendimento sobre a dança e a performance cultural as considere como uma atividade de culturas com capacidade de rotação de seus conteúdos, entendemos também a dificuldade com que os dançantes e moradores das comunidades de Helvécia enfrentam para alcançar elementos do contexto em que estas atividades ocorriam sob normas prescritas pela ordem cultural religiosa em tempos remotos.

As atividades – danças e performances culturais, neste sentido, mesmo lançando mão de instrumentos da memória coletiva, ainda assim, o resultado continua a pairar no campo da abstração. Assim, é possível a partir da observação realizada no contexto de

ocorrência da dança, lugar de fabricação da performance cultural, percebermos algumas lacunas que interferem e desagregam as lembranças, desde o processo giratório do tempo entre as gerações, as mudanças de comportamentos de atores e espectadores, até as intervenções socioculturais provocadas pelas revoluções culturais.

Essas questões se desdobram e atingem terrenos os mais profundos nos contextos em que as memórias e as lembranças atuam. Equivale a dizer, que, os que se decidirem por mergulhar no campo da memória dependerão de esforços efetivos e continuados para se construir imagens que se aproximem das que foram construídas por seus antepassados.

Imagens estas, que tiveram o tambor, o agradecimento religioso, ritualizado e a entrega do corpo feminino como oferta ao ato de agradecer em performance; consequentemente à realidade e necessidade situacional daquele contexto. Lembrando Halbwachs, “é comum que imagens impostas pelo meio em que vivemos, modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida” (2006: 32).

A partir das observações no contexto da dança *bate-barriga* foi possível aprimorar o conhecimento sobre os elementos, questões e situações que a envolve, e considerarmos que esta atividade de culturas é historicamente produzida no seio da comunidade há mais de dois séculos. E vem mantendo por meio de performances culturais, tentativas de diálogos com a ancestralidade, com vistas à construção permanente da coesão social, apesar de estar em meio à relações originadas em contextos de mestiçagens.

Desse modo, a performance da dança, tem construído, entre os dançantes, foliões e moradores da comunidade, um elo de interação e de identificação étnico-racial, de ancestralidades, como conteúdo que efetiva o diálogo entre as experiências de ontem, hoje e de amanhã. Uma atividade que em função dessas características e de sua permanente ocorrência pode ser qualificada entre as práticas de culturas que rompem as barreiras do tempo cíclico e se alonga pela história. O que nos sugere situar a performance da dança *bate-barriga* como pertencendo à *etapa de longa duração*, para utilizar a sugestão teórica de Fernand Braudel (1990: 17).

São práticas culturais de significados ancestrais que vêm atravessando um tempo compreendido entre finais do Século XVIII e os dias atuais, ano de 2016 do Século XXI. O ano de 2015, mais precisamente entre os meses de março a agosto realizamos a observação etnográfica sobre a prática coletiva desta dança no seu contexto de ocorrência, comunidades negras que compõem o distrito de Helvécia - a comunidade sede do distrito e a comunidade rural do Rio do Sul.

E mesmo em meio às torrentes transformações culturais como nos afiança François Choay, a dança *bate-barriga* e sua performance ao atravessarem as gerações aglutinam, ao seu redor, um vasto repertório de experiências originárias de diferentes motrizes culturais e históricas que fizeram parte do sistema que deu origem aos múltiplos contextos nas sociedades colonizadas. Em todas elas, ou em todos os diálogos estabelecidos com os elementos - comportamentos vivenciados por ancestrais -, escolhidos para a construção de performances, em função do lugar social em que se encontram são complexos,



efêmeros e transitórios, uma vez que são gerados nesses contextos e sociedades colonizadas.

Para Ligièro, “nas performances culturais, a cultura mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando executa” (Estudos da performance/V Congresso ABRACE, 2008: 1).

Na compreensão de Ligièro, o corpo é lugar de experiência e esta, interage com o ato de execução da performance, o que equivale a dizer que o corpo nesta dimensão não é um objeto à parte do ser e do mundo, o corpo é o próprio sujeito, neste caso, o performer. Nesta direção, Ulpiano Meneses, citando Pierre Warnier afirma “que não basta dizer que *temos* um corpo; é necessário precisar que *somos* um corpo. Quer dizer, essa é a maneira de estarmos no mundo, neste mundo” (2009: 32).

Neste processo pelas vias da prática performativa, o corpo é um dos elementos de tradução do repertório tendo a performance cultural como um veículo de comunicação de experiências diárias, de memórias transitórias e de normas ritualística mesmo que estas sejam imaginárias.

Assim, ela transcende o tempo regulado pelo espaço e adentra às etapas temporais entre o repertório passado, presente e futuro, de uma forma que rompe a cíclica do tempo e revitaliza-o, ou seja, as experiências oriundas do passado não fazem parte de um corpo frio, estanque e mortalizado, ao contrário, essas experiências estão na ordem do dia no contexto da dança como ponto de partida que sutura o diálogo aos diferentes tempos históricos na perspectiva de um amanhã a ser construído.

Imaginamos ser melhor raciocinar a partir de todo o contexto que está ao entorno da dança para que aprimoramos a definição a ela atribuída, pertencente a uma etapa de longa duração, pois ao atribuir tal definição consideramos para tanto, como característica histórico-cultural, o processo de formação e constituição da frente de trabalho representada pela Colônia Leopoldina com documentação registrada em “1818 por Georg Wilhem Freireyss, Peter Peycke e o naturalista Morhardt”, (Albuquerque, 2006: 46).

Os fatores linguísticos existentes no contexto de agrupamento em que os extralanhadores em regime de escravidão foram colocados nas fazendas que deram origem à Colônia Leopoldina, são considerados como um dos poucos elementos culturais estudados na segunda metade do Século XX e que aparece registrado em o *Português Afrobrasileiro* (Baxiter, Lucchesi & Ribeiro, 2009).

Referimo-nos aos fatores da língua produzidos ainda em tempos de vigência do empreendimento agrícola e logo após a formação da comunidade de afrobrasileiros - Helvécia. Entretanto, estas situações, fatores linguísticos e registros, são inexistentes em trabalhos científicos que trataram da história da Colônia Leopoldina, apesar de a linguagem ser um dos fatores fundamentais para o entendimento de comportamentos e relações humanas.

A estranheza ao fato de a linguagem produzida no interior das relações estabelecidas no contexto da colônia não aparecer em trabalhos de história ou por não ser objeto de estudo ao longo de quase um século, se dá primordialmente em função de se tratar de fenômenos ocorridos naquela frente de trabalho que diferencia das demais realidades de empreendimento-colônia agrícola estudadas em outras regiões e projetos similares no país.

Entendendo a linguagem como um produto inerente ao homem Marx e Engels em *A ideologia Alemã* In: Carboni, afirmam que:

a linguagem é tão antiga quanto a consciência - a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe, portanto, também primeiro para mim mesmo e, exatamente como consciência, a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade dos intercâmbios entre os homens (2003: 57).

A compreensão da linguagem apontada por esses autores nos remetem a pensar nas culturas produzidas pelos afrobrasileiros das comunidades de Helvécia, como sendo a consciência que os ex-trabalhadores construíram a partir de suas realidades. Tanto as que lhes arrancaram de suas terras e lhes transportaram e repatriaram sob a égide da diáspora africana, quanto às realidades vivenciadas nos contextos de trabalho já nas terras do Novo Mundo.

Este processo de linguagem construído desde os tempos em que os falares do tronco africano coexistiam em meio à língua colonial, mesmo com as características que se referem à quantidade, isolamento e condições de moradia, não foi suficiente para lhes assegurar o domínio de um falar originado dessas relações que se fizesse duradouro.

Nesta questão, a consciência real da linguagem são as culturas por eles produzidas a partir das reminiscências históricas ainda presentes nos escombros da diáspora e como dissemos, que estão sendo histórica e cotidianamente recolhidos como as bases da revitalização. Neste panorama, essas culturas prenhe de diferentes linguagens se instituem como “fenômeno social” (Carboni, 2003: 57).

Apesar de terem sido historicamente negadas, uma vez que não aparecem de modo geral em estudos realizados sobre o empreendimento com a materialização dos sentimentos, das emoções, de crenças e magias inerentes àquelas pessoas o, que, naturalmente deveriam ser expressos nas suas relações, mesmo assim, as performances culturais, enquanto consciência real da linguagem ali produzida, resistem até os nossos dias na comunidade de Helvécia. A linguagem, como consciência real dos povos que compunham o grupo de dos ex-trabalhadores foi tendencialmente impedida e reprimida. A exemplo da pluralidade de etnias e línguas envolvidas forçosamente no contexto da colônia e a rapidez como os materiais de fala oriundos daquele contexto linguístico, o de escravidão e dos falares e linguagens escravizados, subsistiram.

Ao contrário do que observamos nos estudos de Baxter, Lucchesi e Ribeiro (2009), os elementos linguísticos, em função de serem originários das matrizes africanas, dada às características de quantidade e concentração dos escravos, ao longo dos setenta

anos de existência da colônia e, de isolamento, após os anos que se seguiram à década de 1888, período estimado em mais de meio século por alguns estudiosos, a exemplo de Ferreira apud Baxter, Lucchesi e Ribeiro, (2009), os elementos de africanidade dominantes nas variantes linguísticas daquele contexto alteraram, segundo Carboni, “a homogeneização linguística realizada pelos jesuítas, por meio da gramatização da ‘língua’, cancelava tendencialmente a diversidade e a riqueza étnica e linguística nativa” (2003: 19).

É preciso considerar que esse processo de interferência e dominação da linguística africana, uma espécie de construção e fortalecimento da história local, sua hegemonia, sobre a ideia de língua geral implementada e tendencialmente imposta pelos jesuítas, foi se arrefecendo após as leis e manifestos que intentavam proibir e coibir o tráfico internacional de escravos, para Baxter, Lucchesi & Ribeiro “1850 o ano da lei Euzébio de Queiroz que proibiu definitivamente a importação de escravos” (2009: 87) foi determinante para frear o processo de realimentação e consequentemente diminuir os efeitos dos elementos africanos como dominantes e definidores dos falares entre os trabalhadores em regime de escravidão.

A interferência do aspecto linguístico sobre a variante do português na situação específica daquele contexto, além de nos informar sobre a presença efetiva e concentrada de escravos africanos em maioria nas primeiras décadas da formação da colônia, também nos indica um comportamento de expressiva participação e resistência desses trabalhadores frente às situações de trabalho, de moradia a eles impostas; situações características das relações senhor e escravo, no Brasil.

Ao evidenciar a participação efetiva dos trabalhadores escravos no processo de formação da língua falada, a análise feita sobre os dados selecionados demonstra um vazio de sentimentos - religiosidade, musicalidade, danças e festividades – elementos fundamentais em quase todas as culturas.

Cabe aqui uma indagação, o que levou estudos sobre o processo de formação da Colônia Leopoldina não darem lugar a esses aspectos culturais que são fundamentais para o entendimento das relações humanas que, consequentemente, atuam em meio a essas relações como mananciais de linguagens?

“Fora exceções, autoridades, proprietários e viajantes jamais mostraram interesse pela identificação das línguas africanas faladas no Brasil, consideradas preconceituosamente simples ‘línguas de preto’” (Carboni, 2003: 23). Mesmo tendo a certeza da diversidade linguística provocada pela entrada de africanos nos portos brasileiros, oriundos de diferentes regiões e reinos de África. Línguas originadas de quase todo o Continente africano como nos sugere a leitura deste documento cartográfico:

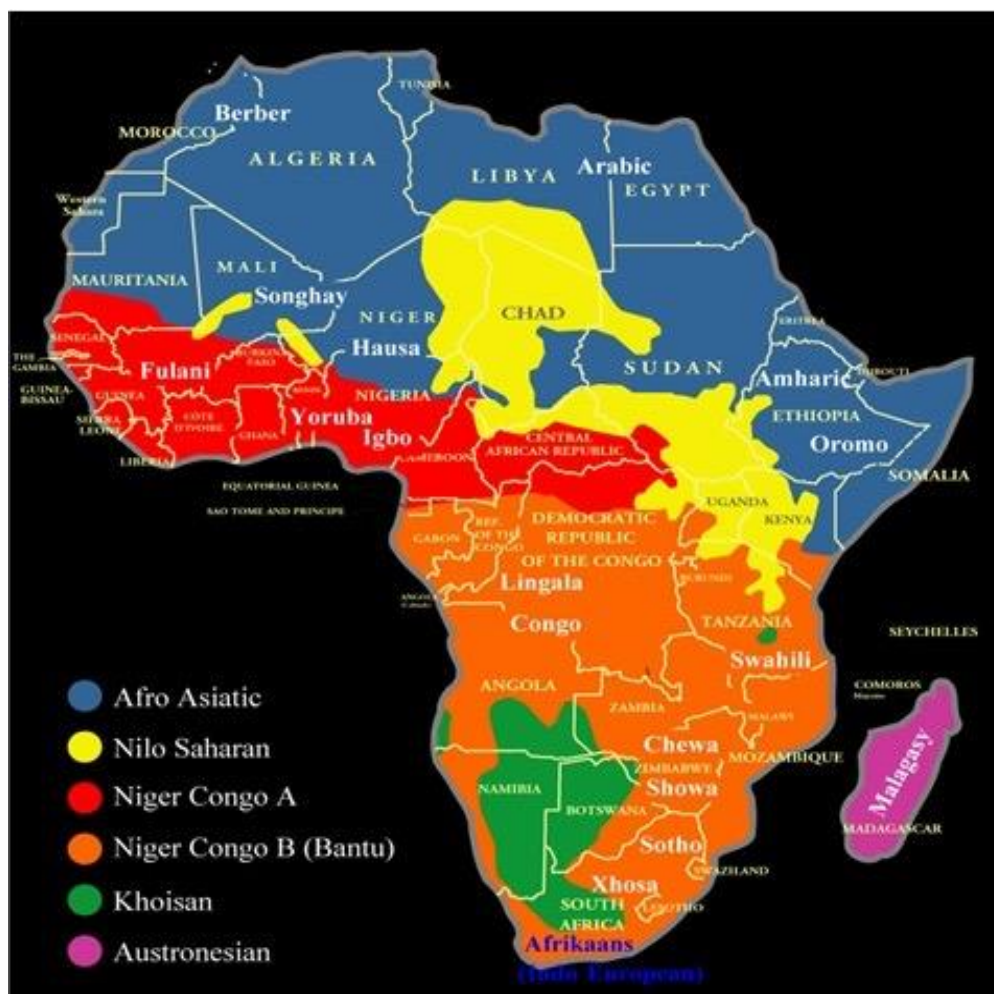


Figura nº 29 - Línguas falas Continente Africano - Línguas oficiais. Fonte: [http://www.nationsonline.org/oneworld/african\\_languages.htm](http://www.nationsonline.org/oneworld/african_languages.htm) acesso 26 de julho de 2016.

O caráter multirracial e plurilinguístico inerente a processos de formação de projetos econômicos a exemplo das colônias instituídas no Brasil no início de 1800, especificamente, a Colônia Leopoldina no extremo sul da Bahia é justificado pela quantidade de africanos e afrobrasileiros em regime de escravidão, concentração e diferenças entre as origens dos ex-trabalhadores vindos da África e a elite eurobrasileira, que desembarcaram no Brasil na primeira metade deste mesmo século e que foram alocados nesta colônia. Baxter, Lucchesi & Ribeiro registraram que neste período entraram aproximadamente 15 etnias, dentre elas: nagô, congo, benguela, hauçá, benim, calabar, moçambique rebola, jeje, banto, cabinda e monjolo.

A concentração dos grupos de ex-trabalhadores em regime de escravidão na Colônia Leopoldina dá-nos margem para pensarmos na riqueza linguística ali também concentrada, uma vez que havia um número indeterminado de etnias capturas para o trabalho no suposto projeto de colônia agrícola. Em se tratando de etnias escolhidas para o trabalho, vera comum os povos dos países subsarianos e com eles também eram capturada a diversidade linguística, tanto a do Continente Africano como um todo, estimada em quase 2000 línguas africanas, quanto às regiões de maior concentração de línguas, como dissemos, nas regiões subsarianas, nelas concentram também um grande número dos africanos

que foram escravizados no mundo, em nosso caso, na América Latina, especificamente, o Brasil. Como ilustração dessa ligeira discussão, este texto que acompanha o mapa acima referenciado:

Niger-Saharan (Niger-Congo) cobrindo a dois terços da África, como uma sucursal principal do Niger-Congo que reúne mais de 1000 línguas, com cerca de 200 milhões de falantes. As línguas Bantu Central, do Sul e na África Oriental formam um sub-grupo do ramo Niger Congo<sup>33</sup>.

Em face dos nossos objetivos neste trabalho, demos lugar a esta discussão linguística no intuito de que ela contribua na caracterização social e cultural da colônia por anunciar indícios de que a cultura imaterial tenha sido negligenciada enquanto elemento de representação e de identificação social, política, econômica e cultural. Na direção do nosso entendimento, consideramos pertinente reiterar o que escreveu Carboni, citando os registros de viagens de A. Baguet em sua passagem pelo Rio Jacuí na Província do Rio Grande do Sul, no ano de 1845, já citado neste texto, escreveu o belga ‘enquanto tomamos nossa refeição, acorados sobre couros de boi, os negros nos distraem com um canto melancólico e monótono no idioma africano’ (Baguet, 1997, In: Carboni, 2003: 23). A negligência do discurso colonial sobre as culturas dos africanos e afrobrasileiros no Brasil demonstra ter sido de caráter proposital e por isso, político, estético e econômico.

Diante do que vivenciamos em nossas atividades de observação as quais são realizadas com a preocupação de registrarmos com a maior densidade possível as nuances que pairam entre os sentimentos, as emoções, a magia e os comportamentos cotidianos da vida diária dos sujeitos da pesquisa, vez que, essas nuances são o que revelam, ou deixam escapar a subjetividade. O exemplo citado por Carboni materializa o que dissemos, pois o cantar melancólico e monótono resume naquele instante um ser apreensivo em suas condições *humano - animalizado* – preso e obrigado – e que por meio dos seus sentimentos os mais sutis da sua incorporeidade se expressa, se revela e se auto identifica.

Este processo de fundação tem as suas controvérsias no que diz respeito ao formato de sua constituição de Colônia, uma vez que este empreendimento político e econômico, pelos registros encontrados não mediu esforços administrativos para implementar, o lucro acima de tudo, a produção da monocultura do café à época, de maneira, digamos, mais facilitada. Para isso desvirtuou o projeto da Colônia e passou a utilizar a mão de obra escrava em grande escala. Esta frente de trabalho representou para o Governo Central um empreendimento lucrativo e próspero na região da Capitania de Porto Seguro, atual região do extremo sul da Bahia.

Assim se constituiu um aglomerado de negros africanos e afrobrasileiros com mais de 2000 pessoas de diferentes etnias, que conforme os estudos de Baxter e Luckesi, esses negros, viveram uma das maiores concentrações de trabalhadores em regime de escravidão numa época em que já se discutiam controles e diminuição do trabalho escravo no Brasil.

---

<sup>33</sup> [http://www.nationsonline.org/oneworld/african\\_languages.htm](http://www.nationsonline.org/oneworld/african_languages.htm), acesso em 26/07/2016.

Esta concentração se deu de tal maneira em função do isolamento que foram colocados por mais de um século, o que segundo esses mesmo autores, contribuiu também para a concentração de línguas do tronco africano. Acrescentamos que não somente as línguas se beneficiaram com o tal isolamento, mas as culturas, de modo geral, pertencentes aos mesmos troncos étnicos. É-nos oportuno analisar que em função desta concentração e consequente isolamento, este aglomerado de trabalhadores, conseguiu instituir como eixo central do seu modo de vida, práticas culturais resultantes de estilhaços e reminiscências históricas capturadas, entre eles, no universo de suas moradias e aprisionamentos, as senzalas.

A partir dessas características, as informações colhidas entre os dançantes e moradores das comunidades de Helvécia foram analisadas considerando a definição da dança e performance como atividades que fazem parte de uma etapa de longa duração, como práticas produzidas em comunidades de culturas hibridizadas, e por pessoas que viveram e continuam a viver processos, de opressão, institucionalizados de diferentes modalidades.

Desde a negação dos direitos de trabalho à liberdade de exercer as suas culturas, ou como nos sugere Paulo Freire, ao discutir a Justificativa da Pedagogia do Oprimido a, “vocação negada na injustiça, na exploração, na opressão, na violência dos opressores. E afirmada no anseio de liberdade, de justiça, de luta dos oprimidos, pela recuperação de sua humanidade roubada” (1987: 30).

Freire, ao estabelecer esse contraponto entre as atitudes dos opressores sobre as dos oprimidos convida-nos a relacionar com o que viveram colonos europeus e brasileiros na Colônia Leopoldina e os ex-trabalhadores em regime de escravidão - africanos e afrobrasileiros, no enfrentamento em que, os primeiros, ávidos pela dominação cometeu injustiças e explorou de forma violenta o grupo de ex-trabalhadores, que apesar de cumprir e submeter às ordens impostas, lutaram em função do seu anseio por liberdade.

Embora o poder e a força tenham corroborado para a concretude das ações impostas pelos colonos, entretanto, uma questão passa despercebida aos olhos do grupo majoritário e que favoreceu o grupo de escravos à época, qual seja, o isolamento a que esse grupo fora submetido.

Em função de várias situações que provocaram tal isolamento ressaltamos aqui, duas entre as tantas que julgamos de maior relevância, a saber: o pequeno número de brancos europeus entre suíços, alemães, franceses e brasileiros contrariamente ao grande número de africanos de diferentes etnias, porém em um mesmo contexto de trabalho onde foi possível a interação entre os troncos linguísticos.

Este contexto favoreceu culturalmente os escravos que puderam além de manter os fragmentos de suas línguas presentes em alguns poucos isoladamente, puderam ainda desenvolver atos de fala e de comunicação (Luckesi, Baxter & Ribeiro). Proporcionou ainda o fortalecimento do que lhes restara das culturas. Desse processo certamente desencadeou o que hoje os moradores de Helvécia produzem como prática de sobrevivência estético-cultural que têm as culturas negras no centro das relações.

A permanência e a continuidade dessas práticas têm superado os ciclos normais do tempo que lhes outorga à estampa de um acontecimento, porque o tempo fugaz, veloz, e de uma instantaneidade peculiar às atividades, as coloca em sendas de curta duração. Contrariamente, em função da predisposição para uma atividade que preserva a continuidade, a repetição numa perspectiva de alongamento histórico-temporal, o tempo imbuído neste fazer aproxima do que Fernand Braudel o institui como *tendência secular*, a partir das considerações de alguns poucos economistas de sua época para introduzir a história de longa duração.

Este exemplo nos auxilia e nos autoriza a compreender as práticas de culturas produzidas em Helvécia, neste caso específico, a performance cultural da dança *bate-barriga* como atividade que vem sendo praticada historicamente e que tem atravessado para além dos ciclos que apresentam aparente normalidade. Situando-a em um tempo histórico que se alonga por mais de dois séculos.

O estudo, portanto, que incide sobre esta dança e sua performance considerará a história de longa duração como categoria de análise pertinente por nos sugerir reconhecê-la como uma prática de culturas para além do tempo cíclico.

Para Braudel, assim como os setores da reação geográfica, climas, vegetações, populações animais, assim como os setores da vida marítima, todos alongados e prolongados no tempo histórico aglutinado de anos de experiências, está a cultura, porque “as mesmas permanências ou sobrevivências dão-se no imenso campo do cultural” (1990: 15).

A longa duração é por assim dizer, o lugar onde residem as culturas, e estas, por fazerem parte do universo da mente, do trabalho e da existência, humanas, aprisionam a velocidade do tempo em si mesmas criando assim uma espécie de repetição, para além do cíclico, necessária e urgente na produção de narrativas e poéticas que têm como princípios a vida material, como em Rabelais analisado por Mikhail Bakhtin, “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual”.(2010: 16).

As imagens do corpo estão presentes como núcleos no interior da dança no ato da performance cultural, assim como, está presente como imagem secundária porém não menos importante para os dançantes e festeiros, o banquete, a comida servida antes da realização da reza de ofício seguida da dança.

Por volta das 6 e 7 horas da noite como bem disse a Sra. Maria D’ajuda, do Rio do Sul, “Cada um fazia seu prato de comida, num é? Cada um, tinha mesa, ninguém chamava ninguém pa cumê não. Cada um dava seu prato, ia fazê seu prato de cumê do jeito qué, porque foi ês é, tudo é sócio...” (14 de junho, Rio do Sul, 2015).



Figura nº 30 – Jantar de recepção aos dançantes e convidados da festa *bate-barriga*. Fotografia: Valdir Nunes.

A comida e a bebida são elementos indissociáveis às festas realizadas em contextos das culturas negras. Embora consideramos que as palavras deem conta de dizer o que estamos propondo sobre a estrutura e formação da dança, por se tratar de um trabalho científico, mesmo assim, julgamos conveniente lançar mão de mais um texto imagético por considerar este tipo textual um manancial de possibilidade de leituras e de interpretações, ou seja, um guia com maiores possibilidades.

No intuito de reiterar que a festa afrobrasileira é a soma de elementos colhidos no próprio repertório das comunidades esses elementos formam um conjunto de linguagens, comportamentos e práticas que o definimos por estética de ancestralidade. A estética como vimos desenvolvendo ao longo desta Tese, a estética como percepção do homem sobre o mundo. Uma percepção que se transforma diariamente em práticas e comportamentos que reordenam o modo de viver as experiências dos homens, mulheres e crianças, adquiridas como patrimônio financeiro, no Novo Mundo na diferença colonial.

A comida e a bebida, nas relações e sociedades afrobrasileiras, são atividades que integram a composição da dança e ficam por conta da pessoa que promove a noite de dança ou a noite de festa como é mais comum se referir. Comer e beber são atos de experiências que remontam anos de saberes e de vivências e, nas diferentes culturas ancestrais, nesta atividade de culturas que têm como símbolo a performance de agradecimento aos deuses pela fertilidade e a vida, comer, beber, rezar e se permitir à sexualidade são práticas da vida e por isso, indissociáveis à dança enquanto prática performativa afrobrasileira.



Como dissemos, o símbolo é o lugar da experiência total do homem, e por se tratar de uma dança que tem como pulso a performance cultural, símbolo de fertilidade, a comida e a bebida, portanto, são partes primeiras dessa experiência, dessa comunhão de estar e de ser a vida.

A Sra. Maria D’ajuda dos Santos, filha de um dos festeiros e sócio fundador das festividades da comunidade rural do Rio do Sul, tece um excelente comentário histórico de cunho memorialista convocando o passado para construir o presente que exige saber ou mesmo documentar os fatos ocorridos em um determinado tempo histórico, apesar das fragilidades que o próprio tempo lhe submete.

O esforço da Sra. Maria assume uma postura de quem precisa retirar a memória debaixo dos escombros do passado já amarelado pelo esquecimento. Ao fazer este esforço esta senhora de 78 anos além de cuidar da memória como algo de valor social, ancestral, ela revitaliza-a como fonte documental para garantir ao presente conhecer sobre as suas bases, o passado.

Bem diz a Sra. Maria:

o bate-barriga quem plantou ai nessa comunidade foi João... Então ele que vê com essa festa e convidou os moradores, pra reunir os grupo pra pudê fazer essa festa. (A dança *bate-barriga* considerada como festa). Então, todo ano tinha um “capado” pra uma pessoa criar, uma família. Então, aí o sócio dava dinheiro pra pudê comprar resto das coisas, mas o capado já tava ali no chiqueiro. Então, fazia essa festa, tinha os moradores, convidava gente de longe, né, vinha gente de fora pra fazer essa festa, e depois ele rezava três “ofício”: um ofício seis hora da tarde, o ôto ofício mêa noite e o ôto de manhã cedo. O povo não tava guentando, tá cochilando, mas tá rezando ofício; e o povo tá cumeno. E o que sobrava cunzido de manhã cedo, tudo que quisesse cumê uma farofa, comia. Quem não quisesse, quem não quisesse, pegasse uma vazia, levava. E os toicim, essas coisas que ficava com fissura, com tudo, era repartido tudo pus vizinho. Nem que um ganhava uma orêa, um ganhava um pé, se sobrasse, tinha que repartir. Então, quando terminava a festa, agora vamos somar a conta. O dinheiro do sócio, quato sobrô, vai ficar pro ano que vem, e vê as pessoa quem é que vai tirar o capado desse lado, tem que vê. E o resto do feijão, arroz, essas coisa que ficava era pra nós que ia cantar Reis, o grupo de Reis. Aí nós tinha que ter festa tomem, então aí que era pra nós interar essa festa de novo, a farinha, o feijão, esse tempo quase ninguém usava arroz. Fazia panelada, pirão mexido com farinha assim ó, botava em cima da mesa, cada um mexia a sua colé de pirão, botava no prato, sua colé de feijão... Os sócio tudo fazia seus prato, agora os visitante era que tinha beiju pra repartir, mas as comida, comia tudo. Então ficou, meu pai tinha um livro que tinha nome de todas as pessoas. Esses dias eu tava falando com minha irmã que nós precisamos procurar esse livro pra achar, pra mandar celebrar essa missa pra esses sócio tudo (31 de maio, Rio do Sul, 2015).

Esses conteúdos são cuidadosamente trabalhados no interior das sociedades e comunidades produtoras de culturas para a construção de sua estética ancestral - percepção do mundo.

A vida, o corpo em seus mais comuns processos de desdobramentos, a fertilidade, o nascimento e a sexualidade nas entranhas do tempo são elementos predominantes na prática da performance cultural, pois “a noção *implícita* do tempo contida nessas anti-

quíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (Bakhtin, 2010: 22).

Essas culturas, em seus múltiplos sentidos, transitam em universos que costumeiramente se apresentam na contramão dos cânones da modernidade. Esta afirmação recai nas culturas representadas por Rabelais no período do Renascimento à medida que o *corpo grotesco* assume lugar de centro em sua obra e atravessa a ordem temporal estabelecida, para além dos acontecimentos breves, dos eventos ruidosos e instantâneos que caracterizam o tempo de curta duração.

À existência e permanência das narrativas culturais cravadas na rotina do tempo de longa duração instaura a amplitude e o aprofundamento que abarcam os fenômenos sociais e históricos, para Bakhtin, “seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo” (2010: 22). Esta compreensão nos permite relacionar esses conteúdos às análises da performance da dança *bate-barriga* como prática que transcendeu as nuances primitivas inerentes à sua constituição, a partir de fragmentos culturais, históricos e sociais colhidos nos escombros dos aglomerados coloniais - a Colônia Leopoldina e posterior Helvécia.

A performance da dança *bate-barriga* é portanto, uma prática de culturas produzida na imersão de um contexto cultural que transforma e intenta construir permanentemente um processo cíclico de rotação e revitalização histórico cultural de seu repertório. Esta prática, indissociável ao contexto de culturas instituído, tem dispensado contribuições significativas ao processo contínuo de adaptação, e de construção da estética de ancestralidade através do exercício de captura e reinvenção de costumes e vivências com base em experiências de seus antepassados.

Estes, deixados nos escombros sociais que permeiam o fluxo das relações, de seus “fazentes” e espectadores, no contexto em que ela ocorre. O que tem lhe garantido o caráter de uma atividade enredada a um sistema cultural que prolonga em direção a um mundo imaginado, a uma África distante como nos informa a dançante e professora da Educação Básica na comunidade sobre o comentário de uma de suas informantes, no seu trabalho de conclusão de curso, Regina Constantino Ricardo, ao nos trazer o seguinte comentário: “- ‘eu ouço o soar do tambor, quando eu piso no terreiro é como se eu estivesse lá...’”.

O enunciado nos orienta a entender com maior propriedade o sentido de coesão social, a significação ancestral e a força temporal que norteia esta dança, assim como, a compreensão de que os elementos que estão aglutinados no repertório dessa prática e que somam ao conteúdo ancestral presente transitam na travessia temporal entre o ontem, o hoje e o amanhã.

Os significados construídos em processo contínuo nas relações vêm perdendo a unidade semântico-africana em função das relações terem sido geradas sob fortes embates. As tentativas, porém, são cotidianamente reiteradas através da performance. Esta, embora esteja aconchegada no contexto cultural e situacional como espaço de ancestrali-

dade, redundante, comunicacional e histórica, ela extrapola o lugar comum, a velocidade temporal e a rotina dos acontecimentos.

Ela, mesmo em sua condição de emergência, de absolutismo e de espontaneidade, perdura no movimento e prolonga a sua ocorrência por força de sua abertura histórico-temporal, como nas expressões: ‘eu ouço o soar do tambor’ e ‘é como se eu estivesse lá...’ um ouvir alongado e processual que nos leva a perceber como um eco, um lá, que é estimulado pela força contextual que o soar do tambor lhe outorga, assim como, um soar de tambor que segundo o contexto tem origem neste distante, invisível e imaginado, lá, na África, mas que África está a se referir neste momento, uma real, geográfica e política ou uma distante e invisível embora concreta e significativa reconstruída a partir do seu imaginário?

Neste contexto, o lá, está para designar uma distância diferente das distâncias comuns e conhecidas, na tentativa de melhor entender a dimensão colocada da distância mensurada pela partícula “lá” (do latim *ad*, advérbio) partimos da necessidade de situar o lugar e o sujeito que a pronunciou. Mulher negra, nascida em uma comunidade negra, remanescente da antiga Colônia Leopoldina fundada por europeus, com finalidades econômicas.

Neste empreendimento político e econômico foi fortemente utilizada como mão de obra os braços dos ex-trabalhadores africanos em regime de escravidão, esta mulher, portanto, é remanescente desses antigos trabalhadores adquiridos como peça para o exercício da força, pelos proprietários no período compreendido entre 1818 e 1888.

Diante dessas características é possível afirmar que o sujeito e o lugar são resultados de um processo de opressão imposto pela política de colonização, à época e, por isso, um sujeito que teve a negação de seus direitos como herança política e sociocultural, consequentemente, pertence a um coletivo produtor e consumidor de culturas mescladas pelo processo de mestiçagem, mas que mesmo assim, é produtor de performances culturais que estão na lateralidade dos estilhaços ancestrais.

Para Bhabha, o ‘além’ significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite - o próprio ato de ir *além* - são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao ‘presente’ que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado (Bhabha, 1998: 23). O “lá” neste sentido ocupa um lugar vazio na realidade social da comunidade, mas ao mesmo tempo pode ser analisado como um lugar concreto e de referência cultural e, por consequência, produtor de significados, lá, na voz desta dançante, ou além, como nos sugere Homi Bhabha não podem ser esvaziados de sentidos, uma vez que este lugar é uma construção que tem origem no campo da memória coletiva, mesmo sabendo que “o imaginário da distância espacial dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural” (1998: 23).

Na tentativa de desenvolver a análise, a interpretação e a crítica, mais próximas das realidades que envolvem os sujeitos que dão voz ao objeto e o corpo teórico, concor-

damos com Triviños, no que respeita a escolha dos métodos interpretativos, ao dizer que “a realidade subdesenvolvida dos povos da América Latina requer, sem dúvida, seus próprios métodos de interpretação e de explicação, pois os nossos problemas são essencialmente sociais, econômicos e políticos” (1987:32).

A partir dessa compreensão construiremos a nossa grelha de análises, interpretações, críticas e significados sobre a realidade empírica em estudo em estreito diálogo quando necessário, com as teorias escolhidas e aceitas pelo fenômeno em estudo.

Dissemos que a performance da dança *bate-barriga* tem em sua constituição nuances de elementos primitivos que serviram de base para a constituição das imagens grotescas em Rabelais, conseqüentemente, é também a base das culturas populares do Renascimento.

O que tem a ver o estudo da performance desta dança com este autor, este tempo histórico e ideológico é o que nos interessa apresentar nesta análise, com a premissa de que a compreensão da importância e finalidade do tempo sobre a estrutura dessas práticas contribuirá para que possamos também analisá-la como uma forma estética da dança *bate-barriga* em consonância com os princípios da imagem grotesca, que, assim como a performance cultural, ela “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”.

Do mesmo modo, a performance se encontra neste estágio de evolução entre o passado, o presente na perspectiva de futuro representado pelo ato performativo de bater uma barriga na outra como símbolo de agradecimento pela fertilidade e a natalidade em que o corpo é o centro deste ato de vida e morte, um rito de passagem.

A primeira representada pela fertilidade em primeira instância da vida, para a qual a sexualidade é o caminho biológico. Neste sentido, a entrega do corpo, as coxas, o toque frontal das partes genitais e o encontro dos ventres como elementos primordiais na constituição da performance cultural compõem a estética de ancestralidade, ou seja, compõe o conjunto de percepções que os sujeitos têm do mundo, com as quais constroem os seus arcabouços de experiências.

Com a intenção de encaminhamento para as possíveis considerações e com o interesse em fazermos ainda neste espaço do capítulo de análise uma espécie de síntese dos pontos relevantes discutidos, trazemos à baila uma questão que nos pareceu ao longo deste estudo ter se estruturado como o fio condutor entre a performance da dança, a sua instituição como Patrimônio Cultural e os sujeitos produtores, referimo-nos às experiências grávidas de sentido e significações, as que são transmitidas às gerações através do ato simbólico da performance cultural. E que se repete como conteúdo e saberes que são inerentes aos corpos. O mesmo corpo que trabalha, reza e dança. Os mesmos corpos que morrem e nascem para fazer rodar a tradição cravada no seio das gerações que morrem e se renovam com os nascimentos no jogo temporal.

Para Bakhtin:

o movimento no tempo é garantido pelo nascimento de gerações incessantemente renovadas. E é o nascimento de novas gerações humanas que atemoriza tanto aos deuses: Pantagruel tem a intenção de casar-se e de ter filhos. Essa é a imortalidade relativa de que falou Gargantua na sua carta a Pantagruel. Aqui a imortalidade do corpo procriador, do homem é proclamada em linguagem retórica [...] Não é apenas o corpo biológico que se repete nas novas gerações, mas o corpo histórico da humanidade em progresso, que se encontra no centro desse sistema (2010: 322).

O corpo em Rabelais é o lugar do saber, do movimento, do símbolo e da continuidade por meio da procriação biológica, mas é também um território de história e de política porque é nele que a experiência se agrega e se repete quando em novas gerações.

Como já dissemos o símbolo cumpre, entre outras coisas em meio aos grupos sociais, uma função pedagógica, pois ele é “capaz de receber e de emitir mensagens, não se deve esquecer que este fundo comum se enriquece e diversifica com todas as contribuições étnicas e pessoais” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 23).

A experiência total dos homens contida no símbolo como nos sugeriu esses autores já citados anteriormente neste capítulo, atua como o conteúdo de comunicação, os símbolos para a sociologia e a psicanálise estão divididos em mortos e os vivos, na condição de morto são objetos que não ecoa mais na consciência, seja esta individual ou coletiva e pertencem apenas à história, à literatura ou à filosofia.

E está morto ou vivo tem uma forte ligação com a reação do espectador - conforme as suas atitudes profundas, conforme a evolução social, porém, essas mesmas imagens poderão assumir a condição de vivas, se desencadearem em todo o seu ser uma vibrante ressonância, neste estágio, o símbolo, a imagem simbólica tem a função também de reativar, de intensificar e transformar o espectador.

Nesta visão, em diálogo com o campo psicológico, “a função de ressonância de um símbolo é tanto mais activa quanto melhor o símbolo se ajustar à atmosfera espiritual de uma pessoa, de uma sociedade, de uma época, de uma circunstância” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 23).

Assim, as experiências contidas nas imagens símbolos transitam entre o saber individual, o conhecimento e a relação destes no campo coletivo na perspectiva do equilíbrio. As experiências contidas nas palavras da Sra. Brasília Aleixo, antiga moradora da região nos dá a compreensão que a performance da dança *bate-barriga* é uma imagem símbolo que pela sua vivacidade entre os grupos sociais ela tem resistido às investidas da indústria que tem lhe atravessado nas últimas décadas e se mantido com a força coletiva, pois “um símbolo só existe para alguém, ou para uma coletividade cujos membros se identificam sob um certo aspecto para formarem um único centro” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 23).

Nas suas palavras, a Sra. Brasília materializa o que dissemos teoricamente sobre a força e a capacidade relacional e espacial do ato performativo da dança expresso pelo

símbolo representado pelo ato de bater uma barriga na outra, uma experiência que prolonga e transforma:

ah, o meu pai é... minha bisavó sambava Nagô, sambava Nagô no barraco. E minha vó cantava *bate-barriga*... Tinha quem tirava as toada e tinha as mulé pa respondê. E éas respondia as toada, e aí, vá lá... Juntava o povo. Nós falava festa, vô fazê uma festa na minha casa, então juntava o pessoal da comunidade todo pa brinca nesse dia na casa da pessoa. Aí gente sambava noite inteira até de manhã. É sim sinhô, sambano até de manhã *bate-barriga no tambô*. No *bate-barriga*, no tambô é os pessoais juntano e faz a roda e todo mundo aqui vai batucano, era sim no *bate-barriga* era e juntava gente Aí mulé cum mulé batia saca cum a ôta. Batia saca, chegava estralá: Pá... Muié cum muié. E quando ia entrá um home, fazia curtisia.

o tambô é porque ele dá mais força no candomblé. É, bater o tambô no candomblé dá mais força, porque um candomblé sem o tambô é fraco, o tambô vai buscar força longe, num é? Agora, no candomblé é tambô, mas o batido de candomblé é ôto, e o batido do tambô do *bate-bariga* é ôto tumém, é ôta batida. Diferente no batê. É no batê do tambô, porque batido de tambô no *bate-barriga* é diferente, assim: Tum, dum dum, tum dum... Tum, dum, dum, tum dum... Agora do candomblé é ôto, é: É pelo jeito da música que vai cantano aí vai batêno no candomblé, agora no *bate-barriga* não, o *bate-barriga* é mais espaçoso.

as cantiga, é, aí batia caixa e o pessoal sambava, é, agora esse povo de samba tem um canto que fala assim: *Me chamaram pa sambá pensano que eu não sabia, o (tomêros) qué cigara se num canta mais subia. Lá o samba do Jurú ê ê... José panhô pa chuchu. Ê ê... José panhô pa chuchu.*

no Candomblé tem um que fala assim: *Quem pode mais é Deus. Quem pode mais é Deus do céu. Quem pode mais é Deus, Jesus, Maria, José.*

é. Agora a gente sabia maisi, ainda a gente sabe alguma que cantava: *No mais seu Mianum me chamô yô... Vanguta, pra quê num chamô Gustavim êiê...* (20 de dezembro, Volta Miúda, 2015).

O ato educativo que a performance da dança imprime sobre os membros do distrito de Helvécia e da região está expresso neste conjunto histórico apresentado por esta Sra. matriarca com os seus 83 anos de vida em comunidade em que os sambas e as danças rituais são os seus campos de atuação como responsável pela orientação e coordenação religiosa em um centro religioso.

A experiência que atravessa a vida e a morte, esta, instituída pela repressão e negação do direito à vida, à sexualidade e consequente à fertilidade e nascimento, está composta pela obrigatoriedade do agradecimento como ato de oposição à negação e por isso, a necessidade do diálogo permanente e efetivo com as forças que residem nas imagens do passado ancestral para a realimentação de suas forças, a vida do símbolo.

Realizar a performance cultural da dança é tão somente contrapor a morte que se apresenta entre os povos africanos e afrobrasileiros de forma onipresente desde a entrada nos navios que os transportaram na travessia do Atlântico, como vimos nas palavras de Carboni.

## CONSIDERAÇÕES “FINAIS”

*Como posso pensar ser brasileiro Enxergar minha própria diferença Se olhando ao redor vejo a imensa Semelhança ligando o mundo inteiro...*

*(Mestre Ambrósio).*

Nesta altura, resta-nos apenas sinalizar por meio de um ponto de segmento que este parêntese aberto para o estudo precisa ser fechado, fechar? Entre fechar a porta sem que encerre a festa da dança *bate-barriga*, sem que estanque o fluxo contínuo desse rio histórico, apesar de silenciado, com pouca água, ainda correr em meio à tantas pedras gigantescas, à tantas significações.

Como posso pensar em ser brasileiro e concluir o inconcluso? É a missão que se interpõe enxergar minha própria diferença, em nossa frente, mas que relutamos em reconhecer-la, pois se olhando ao redor vejo a imensa semelhança ligando o mundo inteiro. O questionamento apontado por Mestre Ambrósio nos instigou a fazer esta síntese conclusiva apontando para a dificuldade de encontrarmos pontos para a realização de um fechamento.

Entendendo a significação que liga os povos como sendo parte constituinte de uma nação colonizada sob os pilares da diferença colonial, assim, como ainda continuam abertas as chagas, as fendas e as diferenças, do mesmo modo devem permanecer as histórias locais, inconclusas em suas próprias diferenças.

Construir as conclusões deste trabalho, pelo menos nos moldes sugeridos sobre o que venha a ser um fechamento, parece-nos contrária a nossa compreensão e objetivos outrora pretendidos - pois imaginamos a continuidade de um começo ao que nos propomos em um ligeiro ato de insurgência para deixar correr o fluxo normal do rio, com alguns remansos, com paragens e enseadas na sua transitoriedade permanente, a pesquisa continuada e a ciência por fazer.

Helvécia...

Retomamos Helvécia por considerarmos a partir desse estudo, que a comunidade de agora, é o ponto que melhor se alcança a Colônia Leopoldina, pois é dela e do encontro com os seus moradores que pudemos remexer os restos daquele empreendimento.

Pedra de fundação tão cara aos grupos de africanos e de afrobrasileiros adquiridos para sustentar a mão-de-obra na plantação de café, para muitos lhes custaram a própria vida, para outros o sofrimento até a morte - os que não alcançaram a liberdade -, e para a maioria o destino de continuar na terra que a escravizou nos enfrentamentos permanentes com as desigualdades e a subalternização.

Neste estudo, tivemos como inquietação científico-investigativa responder à questão: *como a dança bate-barriga, uma “arte performativa” que vem do século XVIII, é um*

*fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia?* Para tanto estabelecemos objetivos que nos permitiram chegar às respostas que serão aqui apresentadas. A dança *bate-barriga* é o espaço de ação e movimento de fabricação da performance cultural. Tem origem, segundo os informantes da pesquisa, no interior das senzalas. E sua criação se deu pelas mãos dos ex-trabalhadores, em regime de escravidão, do Projeto Econômico Colônia Leopoldina, em 1818.

O processo de transmissão, aprendizagem e permanência da dança, entre as gerações, vem se efetivando pela via das histórias orais, pela narrativa e estética de ancestralidade construídas no fluxo de suas relações, que são inerentes às culturas afrobrasileiras e, especificamente, às de Helvécia. Este distrito é um território de culturas com Certidão de autoreconhecimento de que são remanescentes de comunidades quilombolas expedido pela Fundação Palmares em 2005. Por isso, são parte integrante do Patrimônio Cultural brasileiro.

Este trabalho vem no momento de transformação da dança e, portanto, fixa elementos mais íntimos da espiritualidade desta prática performativa. Sendo um trabalho de Patrimônio, não se pode negar a sua indissociabilidade a um trabalho de museologia de uma performance da cultura brasileira.

A performance da dança *bate-barriga* é um fator de identificação e coesão social entre as gerações ao longo de dois séculos de (re) existência. E, por ser cultura simbólica afro-brasileira e memórias, individual e coletiva, se alongam e permanecem no percurso da história de longa duração.

A ação simbólica de bater uma barriga na outra é caracterizada pelos dançantes como um ato de agradecimento e por isso, de identificação histórica, cultural e social. É produzida na comunidade entre moradores e vem atravessando as gerações desde o tempo em que pais, avós e bisavós das gerações de hoje ali viviam, os antepassados. Muitos destes são considerados como ancestrais.

Líderes comunitários, conselheiros, rezadores e mestres nas artes performativas que tiveram origem a partir dos processos de recolhidas de fragmentos culturais, históricos expropriados na diáspora. Neste sentido, o estudo nos autoriza a afirmar que a performance da dança *bate-barriga* por ser um fator de identificação e coesão social das comunidades de Helvécia, ela tem desde os tempos remotos ecoado as vozes e as experiências dos ancestrais entre as gerações.

A performance da dança *bate-barriga* é um fator de identificação e coesão social entre as gerações ao longo de dois séculos de (re) existência histórica no contexto da Colônia Leopoldina-Helvécia. Se afirma historicamente como estética e repertório de ancestralidade por se tratar de um rito de passagem na vida dos moradores em suas relações. Consideramos que em função desse trânsito histórico e da permanência cultural, a dança *bate-barriga* e a sua performance, são, uma prática sociocultural de longa duração, pois ela está no interstício da história que alonga o tempo de existência entre gerações. Na



história de longa duração como sugere-nos Fernad Braudel. E por ser cultura faz-se presente na motricidade das mentes, dos corpos e dos gestos das pessoas - a performance.

Mesmo assim, vem sofrendo alterações estético-estruturais ao entorno de sua performance cultural, para atender, segundo informações de Faustina Zacarias, interesses de jovens e de visitantes da comunidade.

O confronto inicialmente estabelecido entre a realidade e as teorias, que resultou em um diálogo profícuo, fez-nos concluir com maior segurança que o que a maioria dos informantes-sujeitos da pesquisa disseram-nos sobre o contexto da dança *bate-barriga*, suas dificuldades, suas implicações frente aos problemas econômicos, sociais e políticos, os colocam numa condição subalterna diante da cultura dominante.

A subalternidade, porém, é evidenciada na maneira como as comunidades agem e reagem diante de suas práticas, sejam elas as de culturas simbólicas, ou as cotidianas, são reações de dependência social e econômica - diante das desigualdades que lhes são impostas historicamente.

Neste sentido, esta investigação considerou que além de os moradores não possuírem autonomias sobre as suas culturas - frequência de produção, histórias locais, local de realização, materiais, instrumentos e pessoas -, suas ações sofrem interferências econômicas das empresas de eucaliptos, do poder público municipal e de estruturas público-privadas.

As interferências são materializadas de várias formas, desde as imposições político-administrativas sobre os eventos que são realizados nas comunidades sobrepondo as iniciativas, organizações tradicionais e realizações da comunidade, até controle dos maiores eventos, transformando festas de quermesses em shows de conteúdos alheios as histórias locais das comunidades.

Mesmo assim, as realizações que atravessam o funil colonial-moderno que as impedem, silenciam e as oprimem, são ainda consideradas as práticas que se alongam no tempo histórico. A exemplo da dança *bate-barriga*, da dança de Mouros e Cristãos, os Ofícios, a Puxada do Mastro e a Corrida da Bandeira. Portanto, bens culturais, marcas e dinâmicas de significação, entre as gerações que os instituem como Patrimônio Cultural da comunidade. Um instrumento de poder e de garantia ao direito de serem certificadas, de serem comunidades negras produtoras de culturas e comportamentos afrobrasileiros.

Com base nos objetivos que nos levaram à análise, foi possível compreendermos essas práticas como bens culturais que constituem o Patrimônio Cultural das comunidades e por isso, um instrumento de poder em meio às relações sociais, políticas e econômicas, o qual contribuiu para atender aos critérios que garantiram às comunidades a Certidão de Auto-Reconhecimento de Remanescentes das comunidades dos Quilombos. Mesmo assim, o estudo concluiu que esses bens, não fazem parte de programas culturais e educativos da Secretaria de Educação e Cultura como afirmam a maioria dos professores que participaram da pesquisa, bem como da Secretaria de Turismo.

Creemos que alguns resultados apontados neste trabalho de investigação nos levaram a perceber que estão em desacordo com o que propõem essas instituições, assim como dos interesses, concepções, recomendações e salvaguarda. Referimos-nos aos organismos nacionais e internacionais acerca do Patrimônio Cultural – IPHAN e UNESCO.

Essas instituições de poder defendem e recomendam que a salvaguarda do Patrimônio Cultural deva ser realizada primordialmente por meio das instituições da educação escolar e não escolar, como sendo as instituições legítimas e privilegiadas para a execução de tal tarefa, de modo reiterado recuperamos uma citação da UNESCO no intuito de melhor aclarar as nossas considerações sobre as questões que implicam o Patrimônio Cultural e que nos dedicamos em buscar as respostas às questões e inquietações investigativas.

Expressa-se a recomendação: “Entende-se por ‘salvaguarda’ as medidas que visam garantir a viabilidade do Patrimônio Cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão...”

Está bastante clara a concepção expressa neste texto sobre o entendimento das medidas a serem tomadas para salvaguardar o patrimônio, mas não se encerra aí, o entendimento construído na convenção em 2003 enfatiza que essas medidas devem essencialmente serem tomadas, exercidas e praticadas pela educação, bem diz: “...essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos” (UNESCO, 2003).

Neste sentido, os professores que participaram da pesquisa disseram-nos que desconhecem qualquer ação das Secretarias da Educação, Cultura e Turismo votadas para as ações do Patrimônio Cultural produzido em Helvécia e os bens que nela existem, a exemplo do prédio da estação da antiga Estrada de Ferro Bahia Minas.

A partir da análise, concluímos que o Patrimônio Cultural construído na e pelas comunidades de Helvécia, certificadas pelo autorreconhecimento de que são remanescentes das comunidades de quilombos, não têm lugar em documentos culturais, educativos produzidos pelas Secretarias de Educação e Cultura e Turismo, assim como em práticas formativas e informativas que dessas instituições emanam.

Nas respostas dos professores, portanto, evidenciam a ausência desses bens culturais produzidos por essas comunidades nos processos educativos, sejam do ponto de vista teórico, seja na prática no cotidiano das atividades sustentadas pelo currículo escolar. Do mesmo modo, não aparecem como conteúdos para o ensino de história, de arte por se tratar de exigência instituída por lei em 2003/2008. Patrimônio Cultural (Imaterial) – uma questão conceitual, construção de memórias e de identidades ou simplesmente implicações de autoria, de experiências e de “salvaguarda”?

A investigação nos permite afirmar que o Patrimônio Cultural produzido pelos grupos sociais que descendem dos ex-trabalhadores em regime de escravidão, do empre-

endimento Colônia Leopoldina não é aceito institucionalmente como um conjunto de memórias que compõe os elementos de identificação social do município e por esta razão deve ser contemplada em seus processos educativos, culturais e turísticos.

O que denota uma posição frente ao caráter de autoria, de experiência e do próprio termo salvaguarda. O que nos autoriza questionar, o que de fato merece ser salvaguardado, divulgado, estudado? Abre neste sentido um outro viés de investigação que deverá ser cuidadosa e criticamente pesquisado. “Os setores dominantes não só definem quais bens são superiores e merecem ser conservados, mas também dispõem de meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento” (Canclini, 1994: 97). Esta concepção parece não ter mudado neste contexto ao longo dessas duas décadas que separam as ideias deste autor e a realidade do Patrimônio Cultural analisada.

O que reforça em nossa tentativa de arremate final deste trajeto, afirmar que o Patrimônio Cultural instituído pelas comunidades de Helvécia continua à deriva dos debates instituídos pelas secretarias municipais de Nova Viçosa representadas nos calendários de eventos em anexo neste trabalho.

Com relação à Secretaria de Turismo as respostas são semelhantes e denotam que não existem projetos que assinalam esses bens culturais como de significação ou de relevância para a formação e informação da comunidade estudantil, da sociedade e dos veranistas que anualmente frequentam o município. Os calendários institucionais acompanham este texto em seus anexos.

Chegar aos resultados foi uma travessia que nos exigiu cuidado e esforço, muitas vezes por nos sentirmos como se estivesse em meio a uma comunidade de africanos, uma comunidade com quase maioria absoluta de pessoas negras, são grupos de pessoas que confirmam terem vivido um isolamento contínuo, desde os tempos em que viveram em regime de escravidão, outras vezes por nos sentirmos como se todos os elementos de significação ancestral flutuassem, distanciassem e dessem lugar aos tipos de músicas tocadas em regiões atravessadas pelas *Cenas da Pós-Modernidade* como diz Beatriz Sarlo.

Às vezes nos sentimos deslocados diante do que conhecíamos e do que estávamos a observar e a ouvir. Até entendermos de que estávamos em uma comunidade resultante de relações conflituosas, denominadas por Gruzinski de mestiçagens e que por isso, os enfrentamentos de toda ordem são os motores que impulsionam os dias para o amanhã seguinte. Há, de modo recorrente, uma invasão de automóveis com instrumentos de sons com variados tipos musicais. Esta ocorre em meio aos eventos religiosos realizados pela comunidade.

Consideramos, com base neste estudo que a constituição étnica da Colônia Leopoldina-Helvécia - se deu com mais de uma dezena de etnias africanas, somadas a afro-brasileiros sob os domínios de seus senhores - suíços, alemães, franceses, dentre outras que compuseram o cenário de imposições, mandos, trabalhos, lucros, ordens, prazeres; e obediências...

Neste contexto, a unicidade africana na sua pluralidade étnica sofre os enfrentamentos culturais. Logo, o que ainda soa com um mundo alheio é acrescido de uma complexidade, mas que mesmo assim, com todos os ventos soprando ao contrário os grupos insistem em produzirem culturas afrobrasileiras. Embora, mesmo assim, julgamos perigoso do ponto de vista científico, afirmarmos que ali se produzem culturas de tradição, culturas que representam a identidade de uma comunidade.

É possível considerar, portanto, que ali, diante desse processo, os moradores, com um esforço para vencerem as desigualdades constroem sínteses de culturas que os prendem aos seus passados imaginados, às significações estéticas de ancestralidade, apesar de viverem em um imaginário mundo-moderno atravessado por um presente colonial-moderno. Deste contexto emergiram os nossos resultados, culturas subalternas, híbridas, produzidas por sujeitos subalternizados em busca de igualdade, mas que são interrompidos cotidianamente pelas ações da cultura dominante que insiste em manter a diferença colonial (Mignolo, 2003, Gramsci, 2002).

Reorganizar as informações discutidas e as interpretações construídas neste processo de pesquisa é uma das nossas intenções neste texto que reluta ser a última parte textual, sediar as últimas palavras mesmo que estas se apresentem abertas, flexíveis, inconclusas e com forte sensibilidade à ideia de recomeço. Mesmo assim, insistimos no entrefechamento do trajeto.

Difícil tarefa, porém possível. Porque não só nos cabe a recolha de dados para a construção de uma síntese conclusiva das ideias, centrais e algumas periféricas mais relevantes, como também nos compete refletir sobre todo o processo, a procura do que poderia ter sido diferente, com maior ou menor sutilezas; com maior ou menor praticidade; com maior ou menor distanciamento/aproximação; com maior ou menor teorização. Essas questões, pois, implicaram no resultado obtido.

Neste sentido, por se tratar de uma prática de culturas produzidas por sujeitos e contextos que são cotidianamente atravessados pelas forças econômicas materiais e pela cultura dominante em seus disfarces simbólicos, o tempo de realização de suas práticas saiu do controle das comunidades. Desta forma, a possibilidade de registro de uma realização “inatura” e “espontânea”, com a força da necessidade interna das comunidades e por isso, com a naturalidade a elas inerentes requer um maior tempo dedicado ao processo de observação.

As datas de comemoração de colheitas como eram celebradas no passado, os festejos juninos juntando todos no tempo do solstício de inverno; e as datas comemorativas de final de ano, com ênfase para a data de nascimento de Jesus Cristo e se estendendo à despedida e queima do ano velho; as datas de aniversário de morte de parentes e moradores; neste quadro, apenas a data de 24 de dezembro, a vigília ao ano velho e a puxada do mastro de São Sebastião no dia primeiro de janeiro são as que ainda, com maior ocorrência se mantém, mesmo com suas dificuldades. Na zona urbana, este quadro se amplia no sentido

de celebrarem o dia 20 de novembro, o dia da Consciência Negra e em alguns outros casos de aniversário de morte.

Dizendo de outro modo, as práticas de culturas dessas comunidades, em função dos diversos fatores analisados, dentre eles a saída dos moradores da zona rural para os grandes centros do país por consequências das interferências das ações das empresas de monocultura do eucalipto, essas ações têm aumentado a dependência dos grupos sociais, o que dificulta também, construir bens culturais de amplo reconhecimento.

Reafirmamos que o tambor, o único instrumento da dança *bate-barriga*, atua entre dançantes, foliões e moradores como metáfora de ancestralidade. Como a voz que ecoa entre as suas práticas, suas tentativas de reorganização, por meio de recolhas permanentes, para a significação ancestral; uma voz que simbolicamente fortalece os enfrentamentos contra as desigualdades que os abatem desde a colonialidade instituída e que até hoje os atravessam. Uma voz que ecoa de uma África distante, uma distância imaginada e desconhecida, mas que se faz presente em seus mais íntimos sentimentos.

Reafirmamos, porém, que são esses elementos incompletos, dissociados, contraditórios, mas latentes, que movem os moradores a insistirem na construção da estética de ancestralidade. Do mesmo modo, que os impulsionam para a manutenção do símbolo da dança *bate-barriga*, a performance cultural.

Reorganizar uma grelha de ideias que estruturou este trabalho, não podemos prescindir da base empírica que construímos para o diálogo pretendido. Nos referimos às narrativas da performance da dança entrelaçada de passado, memória, ancestralidade, um contexto imerso em conflitos desde a sua constituição.

As informações colhidas sobre este universo foram relevantes para que definíssemos os caminhos analíticos a serem trilhados, pois foram das informações que suscitaram possibilidades de diálogos com as teorias, o que exigiu-nos ampliar a âncora inicialmente pensada. À medida que a análise seguia caminhos iam-se alargando e concretizando-se na direção aos resultados a que chegamos. A realidade social ao ser levantada do chão da pesquisa é que determinou o diálogo teórico.

Neste sentido, as teorias foram sendo confrontadas à medida que a realidade se permitia ao diálogo, assim foi possível construir significados mais próximos dos critérios de verdade que a teoria se pretende, mas isso só foi possível à medida que o diálogo foi estabelecido de maneira efetiva. Por este ângulo, pretendemos afirmar que a realidade representada pelos dados colhidos e as teorias utilizadas ocuparam o mesmo lugar de importância na hierarquia científica.

Foi, portanto, deste diálogo, ou mais precisamente dos gritos da realidade que nos encontramos com os estudos subalternos, culturais, com as teorias pós-coloniais de maneira mais aproximada. Compreender as comunidades de Helvécia como contextos e sujeitos subalternos demandou esforços e cuidados para entender as sinalizações advindas

da realidade. Os conflitos e realidades permanentes, semelhantes aos que colocaram sujeitos, culturas e contextos nas condições de subalternidade que ainda se encontram.

A necessidade de vigília permanente para não serem asfixiados culturalmente, socialmente e historicamente, uma vez que as condições de desigualdades são marcas originadas na colonialidade e que até os dias atuais fazem-se presentes como se a vigência de suas ordens ainda vigorasse. Comprometendo a existência e produção das histórias locais, do processo de conscientização, da consciência subalterna ou a possibilidade de falar e de poder reescrever as suas próprias histórias. Essas teorias, a convite da realidade se instalaram com a função conceptual a que lhes é peculiar e, aceitas pelo fenômeno social o estudo de caso em questão e avançaram para dar significado e explicar a própria realidade.

Em resposta à pergunta da pesquisa reiteramos que a performance da dança *bate-barriga* é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia por insistir historicamente na recolha permanente dos fragmentos de ancestralidade que foram estilizados nos enfrentamentos da conquista como disse Gruzinski. Dessa recolha a comunidade tenta de modo intensivo reconstruir e reinventar identificações, “identidades” mesmo que em pedaços, mesmo assim, os aproximam do que lhes são mais real e verdadeiro, o direito, a dignidade expropriada pela diferença colonial instituída.

A performance da dança *bate-barriga* é um fator de coesão social da comunidade de Helvécia porque é produzida, reinventada a partir dos elementos ancestrais inerentes a cada um dos moradores - gestos, corpos, olhares e sentimentos os mais singelos, os mais profundos ainda em processo de captura. Descolonizar Helvécia é uma prática sutil que os dançantes e foliões se propuseram, mesmo sem ter a plena consciência de suas atitudes, historicamente. A história, as gerações, as passagens rituais e os ritos da vida diária se entrecruzam com a dança e a performance em meio às histórias de longa duração.

A partir dos estudos realizados compreendemos que a terminologia Patrimônio Cultural imaterial soa como redundância conceitual, uma vez que a imaterialidade é um elemento presente nos elementos materiais, pois em toda materialidade reside em si, um ser imaterial. Neste sentido, acompanhando as sugestões de Ulpiano Meneses, consideramos o binômio Patrimônio Cultural como uma terminologia capaz de abarcar a discussão dos bens culturais que nos dispomos.

Consideramos que os pressupostos metodológicos utilizados com as devidas adaptações à realidade de pesquisa constituíram-se a rigor num ponto de maior relevância da pesquisa. O tipo de Pesquisa Social acolheu de maneira conceitual e prática o estudo de caso como objeto da investigação, o que possibilitou tanto fazermos as adequações de que falamos, desde a elaboração da pergunta da pesquisa, a variedade dos procedimentos, todos voltados para abarcar a realidade social na inteireza e espontaneidade em que o estudo de caso se apresentou – questionários e entrevistas abertos a informantes selecionados, roteiro temático aos grupos de conversas e grupos focais utilizados. Lembramos que a adaptação considerou também, o diálogo fecundo com os suportes teóricos e meto-

dológicos que utilizamos. Ressaltando os avanços e os limites que estes pressupostos apresentaram –nos para a realização desta investigação.

Em todos os procedimentos, afiançamos que os resultados atenderam aos objetivos propostos contribuindo para a construção das respostas à pergunta. Fortalecendo assim, o nosso ponto de vista, já apresentado, de que a performance da dança *bate-barriga* uma arte-performativa é um fator de identificação e coesão social da comunidade de Helvécia. É o seu Patrimônio Cultural.

Neste sentido, reafirmamos que o conjunto metodológico eleito e adaptado à realidade – contexto da pesquisa –, e à âncora teórica, da forma como os articulamos poderá ser um bom caminho para pesquisas dessa natureza, com as devidas adequações.

O estudo nos autoriza afirmar ainda que a performance cultural nas comunidades de Helvécia e Rio do Sul é produzida no interior do movimento de uma dança feminina – a dança *bate-barriga* produzida historicamente por dançantes, foliões e performers destas comunidades.

Em considerações, dissemos que o campo da arte, da performance cultural, do patrimônio, consequentemente, da cultura é uma ceara aberta que dificulta sinalizar caminhos seguros, fronteiras que possam nos assegurar ou nos encaminhar a portos de ancoragem mais segura. Em se tratando de performance cultural de uma dança produzida em contextos afrobrasileiros, como Patrimônio Cultural de seus fazedores e comunidade, o cenário se alarga de tal maneira que nos obriga a lançar mãos de estratégias teóricas capazes de sugerir pistas com o mínimo de segurança possível para as explicações que pretendemos.

Uma vez que se trata de campos extremamente políticos, atravessados por interesses que pouco dizem respeito aos originários dos contextos, aos sujeitos que cotidianamente os enfrentam com os propósitos de reinvenção, de reinterpretação para a garantia de outros contextos possíveis, mais justos, e por consequência com menos desigualdades.

Para o estudo de caso que emergiu desses contextos, a análise histórica simplesmente, a interpretação cultural mesmo com a densidade dos fatos, dos significados ou como produção de uma releitura, nos pareceu insuficientes, à medida que do chão da pesquisa emergiram vários outros pontos que estavam vinculados ao caso.

Ou seja, a realidade social por meio dos dados coletados foi se descamando e apresentando suas amarras, os seus nós que a caracterizou como um campo de conflitos, de confrontos permanentes. Dentre esses, a negação do direito à fala, à voz e à palavra sobre as histórias locais dos afrobrasileiros. Negativas expressas nos documentos intelectuais analisados, silenciamento e subalternização dos comportamentos através de interferências político-administrativa por parte da cultura dominante.

O que nos autoriza reafirmar que posturas coloniais ainda decidem sobre as relações estabelecidas no contexto das comunidades de Helvécia, o que as impedem de participarem do mundo moderno, este, lhes chega em formato moderno-colonial.

Portanto, para realizar a análise devida, fez-se necessário o confronto com as teorias pós-coloniais e os estudos subalternos, o que nos exigiu fazer outros diálogos, chegar a outros resultados a partir da exigência dos dados coletados. O que nos levou à considerações e arremates, antes não pensados.

Cabe ressaltar, que as comunidades certificadas são territórios considerados remanescentes das comunidades dos quilombos, com Certidão de Auto-Reconhecimento em função das marcas históricas construídas nas relações entre os senhores do empreendimento do café, denominados por colonos europeus da então Colônia Leopoldina e os ex-trabalhadores africanos e afrobrasileiros.

Há uma documentação clara da existência desse empreendimento agrícola e consequentemente do uso de mão-de-obra escrava em grande escala (Lyra, 1982), (Corrêa, 2003, 2005). Ao contrário não há documento que sugere ou indique nuances, suspeitas de ter havido ali um quilombo.

Nossos estudos afirmam com base em Teses históricas que Helvécia não foi um quilombo, lugar escondido ou que serviu ao esconderijo de trabalhadores em regime de escravidão, fugitivos. Portanto, sugerimos com base na Certidão de Auto-Reconhecimento da Fundação Cultural Palmares publicada no Diário Oficial da União nº 43, de 04 de março de 2004, Seção 1, f. 07, É Remanescente das Comunidades dos Quilombos. Portanto, o melhor termo a ser utilizado para referirmos às comunidades certificadas é Comunidade remanescente de quilombos.

Para tanto, ao considerarmos os estudos subalternos como um campo teórico aceito pela realidade investigada, os utilizamos também para sustentar uma proposta a ser desenvolvida no distrito de Helvécia a partir do diálogo entre o que é produzido e como são produzidos no contexto de realidades com o qual convivem os moradores. A proposta terá uma dimensão gnoseológica apontada inicialmente por Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Paulo Freire, Gayatri Spivak, Frantz Fanon e Darcy Ribeiro.

Como síntese, dissemos que com esta concepção teremos maiores condições de agregar os diferentes temas e saberes que por ventura suscitarem das histórias locais das comunidades, pois “a gnose liminar, enquanto conhecimento em uma perspectiva subalterna é o conhecimento concebido das margens externas do sistema mundial colonial/moderno” (Mignolo, 2003: 33); entendemos um espaço possível de revitalização de culturas, de histórias e memórias como conteúdos de novas narrativas, nos gestos e balbúcies para o início da palavra que fora impedida.

É nesta perspectiva que este estudo nos encaminha, qual seja: Reescrever as histórias locais das culturas e patrimônios produzidos pelos afrobrasileiros das comunidades certificadas pelo autorreconhecimento de que são Remanescentes das Comunidades dos Quilombos, as quais serão construídas e reconstruídas a partir de suas próprias narrativas, estas, tomadas como as suas verdades sobre as experiências de viverem à meia luz, às margens de culturas ‘estrangeiras’, mais especificadamente como nos sugere Homi Bhabha, o que propomos intenciona dar corpo aos resultados de suas ações cotidianas e



históricas ao passarem “reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos, discursos, disciplinas; reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado num ritual de revivescência; reunindo o presente” (1998: 198).

Assim, a rescrita se dará na expressa tentativa de uma construção em que os subalternos serão os próprios autores tentando romper com a subalternização a eles imposta. Escrever e reescrever as suas próprias histórias na perspectiva de poderem falar a voz inteira que lhes fora cortada, negada pela diferença colonial.

Falar e escrever as suas performances, recuperando as que foram perdidas, expropriadas nos confrontos da diáspora; escrever as suas histórias a partir da arte, das culturas mesmo que estas sejam as menores, as proibidas ou subversivas, mas que originam da compreensão de estética como percepção, *Aísthesis*, do mundo, da vida. Escrever e reescrever as histórias na continuidade da produção permanente da estética de ancestralidade.

Como um último fôlego que resta desta trajetória de estudos reorganizamos aqui, as nossas principais ideias defendidas, elas são inconclusas, incompletas. Refletem o ponto de vista de um coletivo, científico, empírico, institucional, político, cultural e artístico. Conjunto constituído por sujeitos que alteraram o curso do Projeto e que sem um deles, não seriam estas, as considerações.

A realidade social, o corpus teórico eleito, os sujeitos da pesquisa e os seus contextos, as instituições envolvidas, o pesquisador e os seus entrelaçamentos, o orientador e as suas concepções, todos, compõem e autorizam a voz do nós expressa neste trabalho. Noutro dia mais cedo, a porta estava entreaberta e entramos, hoje, ainda não muito tarde chegou a hora de entrefechar, a chave não está pendurada no torno acima da porta, mas a taramela está ao alcance da mão basta encontrar um modo de entrefechar...

## BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, D. P. (2011) - Entre voleios e toadas: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia. TCC – DEDC X, UNEB.
- Albuquerque, J. (2006) - *Retrato histórico de Nova Viçosa-BA*.
- Amorim, S. P. (2014) - *Performance Bantu do Caxambu Entre a Ancestralidade e a Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO.
- Andrade, M. de (1987) - *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP.
- Anjos, R. S. A. (2012) – Geopolítica da diáspora África-América-Brasil – séculos XV-XVI-XVII-XVIII-XIX: cartografia para educação. Brasília: Mapas.
- Araújo, J. Z. (2000) - *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac.
- Artaud, A. (1984) - *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad.
- Aulete, C. (1968) *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* – 2. ed. brasileira em 5 volumes. São Paulo: Delta.
- Bakhtin, M. M. (2009) - *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel L. e Yara, F. V. 13ª. ed., São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. M. (2010) - *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Vieira, Yara, F. São Paulo: Hucitec.
- Barbosa, W. do N. (2002) - *Cultura negra e dominação*. 9ª ed. Rio Grande do Sul: Unisinos.
- Baron, D. (2004) - *Alfabetização Cultural: a luta íntima por uma nova humanidade*. São Paulo: Alfarrábio.
- Bastide, R. (1973) - *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.
- Bastide, R. (1974) *As Américas Negras: as civilizações africanas no novo mundo*. São Paulo: Perspectiva.
- Bastide, R. (1978) - *O candomblé da Bahia: rito nagô*. 2. ed. Tradução: Maria, I. P. de Q. São Paulo: Nacional; Brasília: INL.
- Bastide, R. (1979). *Antropologia Aplicada*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bhabha, H. K. (1998) - *O Local da cultura*. Tradução: Myriam, A.; Eliana, L. de L.; Gláucia, R. Belo Horizonte: UFMG.
- Boal, A. (1975) - *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bosi, A. (1992) - *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Bourdieu, P. (2014) - *O poder simbólico* (História & sociedade). Tradução: Fernando, T. Lisboa: Edições 70.
- Brandão, C. R. (1989) - *A Cultura na Rua*. São Paulo: Papirus.
- Brandão, C. R. (2002) - *A educação como cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Brasil, Governo Federal. Decreto-Lei n.25, de 30 de novembro de 1937 - organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Fonte: Website do MC (<http://www.minc.gov.br>). Acesso em 11 dez. 2002.
- Brasil, Governo Federal. Decreto n.3.551, de 4 de agosto de 2000 - institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Fonte: idem. Acesso em 11 dez. 2002.
- Brasil, Lei nº 11.645/08. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm)>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2013.
- Braudel, F. (1990) - *História e ciências sociais*. Trad.: Rui, N. 6ª ed. Lisboa: Presença.

- Burke, P. (2010) - *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução: Denise, B. São Paulo: Companhia das Letras.
- Canclini, N. G. (1982) - *As culturas populares no capitalismo*. S. Paulo: USP.
- Canclini, N.G. (1993) – O Patrimônio Cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 23, 1993, pp. 94-115.
- Canclini, N. G. (2015) - *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad.: Heloísa, P. C.; Ana, R. L. S. Paulo: USP.
- Carboni, F. (2003) - *A Linguagem Escravizada: Língua, história, poder e luta de classes*. Florence, C.; Mário M. São Paulo: Expressão Popular.
- Carmo, A. F. do (2010) - *Colonização e escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina (1850-1888)*. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGH/UFBA.
- Carta de Atenas - CIAM, novembro de 1933; Carta de Veneza - Monumentos e Sítios, maio de 1964; Declaração do México, ICOMOS - Políticas Culturais, 1985. In: *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995 (Caderno de documentos, 3).
- Carvalho, J. J. de. (2000) - O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT.
- Carvalho, J. J. de. (2001) - O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. *Horizontes Antropológicos*, vol.15, pp.107-147.
- Carvalho, J. J. de. (2004) - *Metamorfose das tradições performáticas afro-brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento*. Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília.
- Carvalho, J. J. de. (2006) - *Inclusão étnica e racial no Brasil: a questão das cotas no ensino superior*. 2ª edição. São Paulo: Altar.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2010) - *Dicionários dos Símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Cristina, R.; Artur, G. São Paulo: Teorema.
- Choay, F. (2011) - *As questões do patrimônio* (Arte & comunicação; 4). Lisboa: Edições 70.
- Choay, F. (2014) - *A alegoria do patrimônio* (Arte e comunicação; 71), Lisboa: Edições 70.
- Coli, J. (1995). *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Corrêa, L. S. (2003) - *A torturante ausência de uma presença: A imigração alemã na Bahia do século XIX*. (Tese de Doutorado). São Paulo -USP.
- Corrêa, L. S. (2005) - O resgate de um esquecimento – Colônia Leopoldina. *Geografia*, vol. 13, 87- 111.
- Corrêa, L. S. 2012) - As transformações no sistema colonial e suas repercussões: A colonização alemã na Bahia do século XIX. In: *Las independencias y construcción de estados nacionales: poder, territorialización, siglos XIX-XX*. Bogotá, 7-11 maio. 2012. XII Colóquio Internacional de Geocrítica.
- Cortázar, J. (2006) - *1914-1984. Valise de cronópio*. Tradução: Davi, A. Jr., João, A. B. SP: Perspectiva.
- Dawsey, J.; Moller, R. et. al. (orgs.). (2013). *Antropologia e performance: ensaios NA-PEDRA* / Organizadores: - São Paulo: Terceiro nome.
- Duarte Jr., J. F. (1991) - *Por que arte-educação?* 15. ed. S P: Papirus.
- Fanon, F. (2008) - *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato, da S. Salvador: E-DUFBA.
- Fazenda, M. J. (2012) - *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. 2ª. ed. Lisboa: Colibri/Instituto Politécnico.

- Fernandes, B. T. F. (2012) “*O CORPO CHORADO*”. *O Corpo, da ‘dança do chorado’, e seus significados na comunidade de Vila Bela da Santíssima Trindade, Mato Grosso, Brasil*. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana/UTL.
- Figueiredo, V. da S. (2010) - *Estudos Subalternos: uma introdução*. Dourados, MS: Raído, 4, 83-92.
- Fischer, E. (1987) - *A necessidade da arte*. Tradução: Leandro, C. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Freire, P. (1974), (1987) - *A pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1992) - *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (2001) - *Conscientização - Teoria e Prática da Libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Centauro.
- Gatti, B. A. (2005) - *Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas*. Brasília: Líber Livro.
- Geertz, C. (1989) - *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Geertz, C. (2009) - *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad.: Vera, M. J. 11<sup>a</sup>. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Giffoni, J. M. S. (2006). *Trilhos arrancados: História da Estrada de Ferro Bahia e Minas (1878 – 1966)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: PPGH/UFGM.
- Goldenberg, M. (2004) - *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record.
- Gomes, L. M. F. C. Helvécia - homens, mulheres e eucaliptos (1980 - 2005). PGHRL/UNEB, 2009.
- Gramsci, A. (2002) - *Cadernos do cárcere* (vol.6). Trad.: Carlos, N. C., Marco, A. N., Luiz S. H. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gruzinski, S. (2001) - *O pensamento mestiço*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Halbwachs, M. (2006) - *A memória coletiva*. 2. ed. SP: Centauro.
- Henrique, C. J. (2012) - *Os estudos culturais em debate: um convite às obras de Richard Hoggart, Raymond Williams & E. P. Thompson Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 34, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 159-168 Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil*.
- Huizinga, J. (1999) - *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento do Patrimônio Imaterial (2003-2010) - *Os sambas, as rodas, os bumbas, e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil*.
- Jablonski, N. N. G. (2012) - *Vivo e a cores: O significado biológico e Social, da cor da pele*. Berkeley, University of California.
- Kandinsky, Wassily. (1987) - *Do espiritual na arte*. Lisboa D. Quixote.
- Koopmans, Pe. J. (1997) - *Além do eucalipto: o Papel do Extremo Sul*. Salvador: BDA.
- Ligiéro, Z. (2000) - *A Performance Afro-América*. Texto apresentado no I Encontro de Performance e Política das Américas. Rio de Janeiro.
- Ligiéro, Z. (2008) - *O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana*. V Congresso da ABRACE/Memória Digital, Belo Horizonte.
- Lino, T. R. (2015) - *O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento*. Rev. Anu. Lit, 20, 1. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Lody, Raul. (1995) - *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas.

- Lourenço, F. (2014) - *Estética da Dança Clássica*. Lisboa: Cotovia.
- Lucchesi, D.; Baxter, A.; Ribeiro, I. (orgs.). (2009) - *O português afro-brasileiro*. Salvador: EDUFBA.
- Ludke, M. (1986) - *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU.
- Manhães, J. B. (2011) - *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do Cazumba no Bumba meu boi maranhense*. UNIRIO. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Grad. em Artes Cênicas – PPGAC. Rio de Janeiro.
- Marques, L. (2005) - *Antropologia do patrimônio e da arte*. Mestrado em arte, patrimônio e restauro/FLUL. Seminário de metodologia e orientação do trabalho científico. Lisboa.
- Marques, L. (2007) - *O paraíso no “Fim do Mundo”: o culto de Nossa Senhora do Cabo*. Lisboa: Sextante.
- Mauss, M. (1979) - *Antropologia*. Org.: Roberto, C. de O. Trad.: Regina, L. M. M.; Denise, M. M.; Ivonne, T. São Paulo: Ática.
- Meneses, U. T. B. (1992) - A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 34.
- Meneses, U. T. B. (2009) - *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. Ouro Preto, MG.
- Mészáros, I. (2005) - *A educação para além do capital*. Trad. Isa, T. São Paulo: Boitempo.
- Mignolo, W. (2003) - *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG.
- Mignolo, W. (2005) - *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Org.: Edgardo, L. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina.
- Minayo, M. C. de S. (org.) et al. (1993) - *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 19. ed. Petrópolis: Vozes.
- Monti, J. L. (2006) - *Compartilhando o Vale do Peruípe: Pesquisa Socioambiental Interativa e Emancipatória com moradores, pescadores e extrativistas artesanais ribeirinhos da comunidade de Rio do Sul*. UNEB (TCC). Teixeira de Freitas, Bahia.
- Morris, W. (2003) - *As Artes Menores e outros ensaios*. Tradução de Isabel, D. B. Lisboa: Antígona.
- Nassar, R. (1975) - *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Neto, J. C. de M. (1965). *Obra completa*. Editora Nova Aguilar
- Neves, R. C. (2010) - *A Perspectiva Pós-Colonial de Antonio Gramsci: os subalternos*. Babilônia 8/9, 59-74. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias/Porto, Portugal.
- Nogueira, O. (2006) - Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v.19, n 1. *O Ideário Patrimonial/Tomar*. Santos, V. N. (2015). *Helvécia e a Colônia Leopoldina, dissonantes acordes socioculturais*.
- Ortiz, R. (2003). *Cultura brasileira e identidade nacional*. - São Paulo: Brasiliense.
- Performance e Antropologia, de Richard Schechner*. (2012) Zeca, L. (org.). Tradução: Augusto, R. da S. Jr. et al. Rio de Janeiro: Mauad.
- Pinheiro, Á. (2011) - *Patrimônio Arqueológico e Cultura Indígena*. Orgs. Áurea, P.; Luís J. G.; Manuel, C. Teresina: EDUFPI. Lisboa: FBAUL.
- Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - IPHAN (1994), nº 23.
- Revista O Percevejo* (2003) - Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT (ano 11, nº 12).

- Santos, C. A. dos (2007) - *Tambores Incandescentes, Corpo em Êxtase – técnicas e princípios Bantos na performance ritual do Moçambique de Belém*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO.
- Santos, F. L.; Silva, L. P. & Silva, S. V. L. (2009) - *A dança bate-barriga na comunidade de Helvécia no extremo sul da Bahia: rito de passagem e permanência que evidenciam práticas educativas*. TCC - DEDC X, UNEB.
- Santos, V. N. dos. (2007) - *As manifestações culturais em Helvécia, no Extremo Sul da Bahia: a dança bate-barriga como “fabricante” de performances afro-descendentes*. Dissertação de Mestrado – PPGT - UNIRIO.
- Santos, V. N. dos. (2008) - *Performance e ancestralidade na comunidade de Helvécia*. In: V Congresso da ABRACE, Belo Horizonte - MG.
- Santos, V. N. dos. (2010) - *Performances fabricadas em Helvécia: rito de permanência, práticas ancestrais e pedagogias de sustentação*. In: VI ABRACE, São Paulo.
- Santos, V. N. dos. (2012) - *As Performances da dança bate-barriga, elementos de significação ancestral na comunidade negra de Helvécia*. In: ABRACE, Porto Alegre, RS.
- Santos, V. N. (2013). *Helvécia no Extremo Sul da Bahia: um estudo das performances da dança bate-barriga*. IX ENECULT edição.
- Santos, V. N. (2013). *Nas sendas do contexto de Helvécia – Nova Viçosa-BA: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga*. Autores: Diego Pereira Aguiar e Valdir Nunes dos Santos, in: EBPC, São Paulo.
- Santos, V. N. (2014). *Entre a festa e os ofícios na comunidade negra de Helvécia: performances afirmam identidades*. In: VIII Congresso ABRACE.
- Santos, V. N. (2014). *Santuários: Festas e ofícios, entre uma e outra romaria, “incelências” são entoadas afirmando identidades*. Alandroal - Portugal.
- Schechner, R. (2003) - *O que é performance? In: O Percevejo. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT (Ano 11, n. 12)*.
- Schwartz, S. B. (1988) - *Segredos Internos, Engenhos e Escravos na Sociedade Colonial, 1550-1835*. Tradução: Laura, T. M. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, E. S. & Inocêncio, M. A. (2013) – *Performances da dança bate-barriga em Helvécia: Conteúdos de leitura na Escola Municipal João Martins Peixoto*. TCC – DEDC X.
- Silva, R. T. C. (2007) - *Caminhos e descaminhos da Abolição. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888)*. Curitiba: UFPR.
- Spivak, G. C. (2010) - *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra, R. G. A.; Marcos P. F.; André, P. F. Belo Horizonte: UFMG.
- Suassuna, A. (2008) - *Iniciação à estética*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Tápies, A. (2002) - *A Prática da Arte*, 2ª ed. Tradução de Artur, G. Lisboa: Cotovia.
- Teixeira, J.; Gabriel, L. C. et al. (orgs.). (2004) - *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB.
- Triviños, A. N. S. (1987) - *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas.
- UNESCO, 17 de outubro de 2003 - *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris.
- Warnier, Jean-Pierre. (2002) - *A mundialização da Cultura*. 2ª ed. Tradução: Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Notícias.
- Williams, R. (2007). *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução: Sandra, G. V. São Paulo: Boitempo.
- Yunes, E.; Oswald, M. L. (orgs.) (2003) - *A experiência da leitura*. São Paulo: Loyola.
- Zumthor, P. (2007) - *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa, P. F. São Paulo: COSAC.

## FILMOGRAFIA

Gus Van Sant, *Terra prometida*, 2012, (Estados Unidos da América), 106 min.

João Daniel Tikhomiroff, *Besouro*, 2009, (Brasil), 95 min.

Marcel Camus, *Os pastores da noite*, 1979, (Brasil), 121 min

Octávio Bezerra, *Atabaque Nzinga*, 2007, (Brasil), 87 min.

Steven Allan Spielberg, *Amstad*, 1997, (Estados Unidos da América), 152 min.

Steve McQueen, *12 anos de Escravidão*, 2013, (Estados Unidos da América), 135 min.

## **ANEXOS E APÊNDICES**



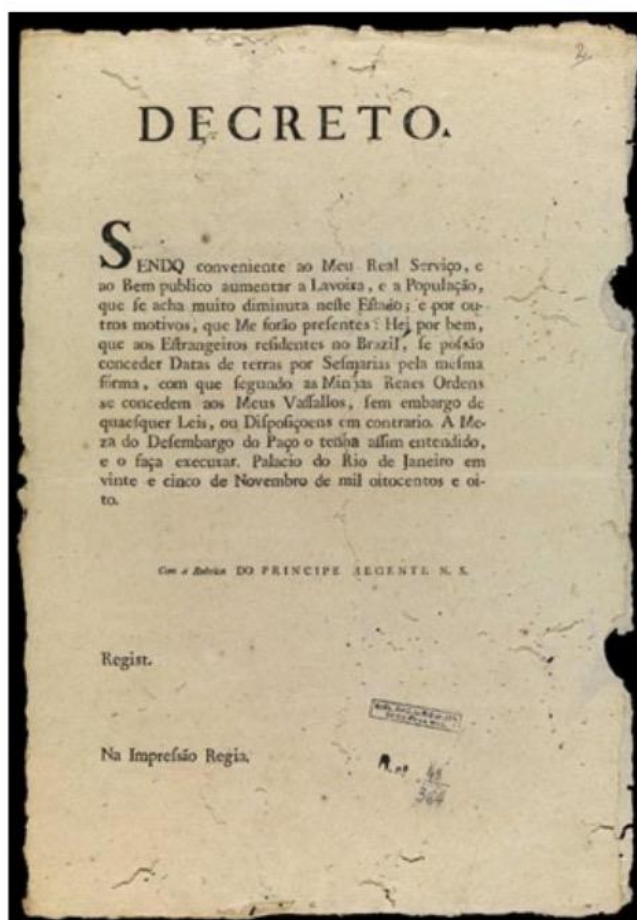
## Decreto assinado em 1808 pelo Príncipe Regente D. João

### 1808 - Decreto

por Biblioteca Nacional (Brasil) — publicado 13/08/2010 17h07, última modificação 27/10/2010 11h44

Decreto assinado em 1808 pelo Príncipe Regente D. João concede terras aos estrangeiros residentes no Brasil, a fim de aumentar a lavoura e a população do País


[http://www.brasil.gov.br/old/copy\\_of\\_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia-da-imigracao/1808-decreto/view](http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia-da-imigracao/1808-decreto/view)



## Anexo II

### Certidão de Autorreconhecimento

#### A - Comunidade de Helvécia



**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**  
**MINISTÉRIO DA CULTURA**  
**FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES**  
Criada pela Lei n. 7.668 de 22 de agosto de 1988

**Diretoria de Proteção ao Patrimônio Afro-Brasileiro**

**CERTIDÃO DE AUTO-RECONHECIMENTO**

O Presidente da **Fundação Cultural Palmares**, no uso de suas atribuições legais conferidas pelo art. 1º da Lei n.º 7.668 de 22 de Agosto de 1988, art. 2º, §§ 1º e 2º, art. 3º, § 4º do Decreto n.º 4.887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e artigo 216, I a V, §§ 1º e 5º da Constituição Federal de 1988, **CERTIFICA** que a **Comunidade de Helvécia**, localizada no município de Nova Viçosa, Estado da Bahia, registrada no Livro de Cadastro Geral n.º 002, Registro n. 129, fl. 34, nos termos do Decreto supramencionado e da Portaria Interna da FCP n.º 06, de 01 de março de 2004, publicada no Diário Oficial da União n.º 43, de 04 de março de 2004, Seção 1, f. 07, **É REMANESCENTE DAS COMUNIDADES DOS QUILOMBOS.**

Declarante(s): Associação e Comunidade Afro (A. C. A.)  
CNPJ/MF nº 04.547.263/0001-76

Maria da Conceição – CPF/MF nº 341.346.625-91  
Benício Ricardo – CPF/MF nº 636.936.746-04  
Manoel Norberto – CPF/MF nº 161.482.825-34  
Amâncio dos Santos – CPF/MF nº 081.340.655-20  
Sérvulo Constantino Filho – CPF/MF nº 244.951.665-49

Eu, **Maria Bernadete Lopes da Silva** (Ass.)....., Diretora da Diretoria de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro, a lavrei e a extraí. Brasília, DF, **02 de março** de 2005.

O referido é verdade e dou fé

**UBIRATAN CASTRO DE ARAÚJO**  
**Presidente da Fundação Cultural Palmares**

SBN Quadra 02 – Ed. Central Brasília – CEP: 70040-904 – Brasília – DF – Brasil  
Fone: (0 XX 61) 424-0106/(0 XX 61) 424-0137 – Fax: (0 XX 61) 326-0242  
E-mail: chefiadegabinete@palmares.gov.br http://www.palmares.gov.br

"A Felicidade do negro é uma felicidade guerreira" (Wally Salomão)



**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**  
**MINISTÉRIO DA CULTURA**  
**FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES**  
Criada pela Lei n. 7.668 de 22 de agosto de 1988

**Diretoria de Proteção ao Patrimônio Afro-Brasileiro**

**CERTIDÃO DE AUTO-RECONHECIMENTO**



O Presidente da **Fundação Cultural Palmares**, no uso de suas atribuições legais conferidas pelo art. 1º da Lei n.º 7.668 de 22 de Agosto de 1988, art. 2º, §§ 1º e 2º, art. 3º, § 4º do Decreto n.º 4.887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e artigo 216, I a V, §§ 1º e 5º da Constituição Federal de 1988, **CERTIFICA** que a **Comunidade de Rio do Sul**, localizada no Distrito de Helvécia, município de Nova Viçosa, Estado da Bahia, registrada no Livro de Cadastro Geral n.º 002, Registro n. 130, fl. 35, nos termos do Decreto supramencionado e da Portaria Interna da FCP n.º 06, de 01 de março de 2004, publicada no Diário Oficial da União n.º 43, de 04 de março de 2004, Seção 1, f. 07, **É REMANESCENTE DAS COMUNIDADES DOS QUILOMBOS.**

Declarante(s): Associação e Comunidade Afro (A. C. A.)  
CNPJ/MF nº 04.547.263/0001-76

Maria da Conceição – CPF/MF nº 341.346.625-91  
Benício Ricardo – CPF/MF nº 636.936.746-04  
Manoel Norberto – CPF/MF nº 161.482.825-34  
Amâncio dos Santos – CPF/MF nº 081.340.655-20  
Sérvulo Constantino Filho – CPF/MF nº 244.951.665-49

Eu, **Maria Bernadete Lopes da Silva** (Ass.)....., Diretora da Diretoria de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro, a lavrei e a extraí. Brasília, DF, **02 de março de 2005.**

O referido é verdade e dou fé

**UBIRATAN CASTRO DE ARAÚJO**  
**Presidente da Fundação Cultural Palmares**

SBN Quadra 02 – Ed. Central Brasília – CEP: 70040-904 – Brasília – DF – Brasil  
Fone: (0 XX 61) 424-0106/(0 XX 61) 424-0137 – Fax: (0 XX 61) 326-0242  
E-mail: [chefiadegabinete@palmares.gov.br](mailto:chefiadegabinete@palmares.gov.br) <http://www.palmares.gov.br>

*“A Felicidade do negro é uma felicidade guerreira” (Wally Salomão)*

## Calendários e guias turísticos virtuais do site da Prefeitura Municipal de Nova Viçosa

05/02/2016

-...- NovaViçosa.com.br ... Guia Turístico Virtual de Nova

### Nova Viçosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

### Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

### Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



### Calendário de Festas

A- | A+



#### • Carnaval 2016

**Programação de Carnaval**  
**Data:** 05/02/2016 a 09/02/2016  
**Local:** Praça da Baleia (Palco)

05/02/2016 (Sexta-feira)  
21h00min até 22h30min - Elizeu Quebradeira  
23h00min até 01h30min - Love Beat  
02h00min até 04h00min - Jarley e Banda

06/02/2016 (Sábado)  
22h30min até 23h30min - Vingadora  
00h00min até 02h00min - Lordão  
02h30min até 04h00min - Fantasia do Samba

07/02/2016 (Domingo)  
20h30min até 22h00min - Art Manha  
22h30min até 01h30min - Gian & Cristiano  
02h00min até 04h00min - A Rapaziada

08/02/2016 (Segunda-feira)  
20h30min até 22h00min - Zan Rocha  
23h00min até 01h30min - Cidade Negra  
02h00min até 04h00min - Banda Hera

09/02/2016 (Terça-feira)  
20h30min até 22h00min - A Turma do Gasparzinho  
22h30min até 01h30min - Selva Branca  
02h00min até 04h00min - Xela e Comando X

#### BLOCOS DE CARNAVAL

08/02/2016 (Segunda-feira)  
14h00min - Bloco da Lama  
Concentração em frente Igreja Católica.

07/02/2016 e 09/02/2016 (Domingo e terça-feira)  
17h00min - Galera do rapa  
Concentração perto do Bradesco.  
Compre seu abadá através do telefone: (073) 9997-3248

**Informações:** (73) 3208-1015 | (73) 3208-1124

**Realização:** Prefeitura Municipal de Nova Viçosa



#### • Réveillon 2016

**Programação de Réveillon**  
**Data:** 31/12/2015 a 03/01/2016

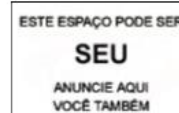
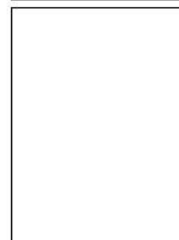
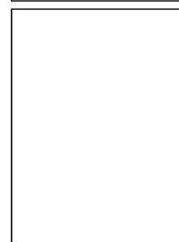
31/12/2015 (Quinta-feira)  
Neto LX  
Wagão Chicleteiro  
Grupo Artmanha

01/01/2016 (Sexta-feira)  
Banda Hera  
Elizeu Quebradeira

02/01/2016 (Sábado)  
Parangolé  
Xelão e Comando X  
Grupo Artmanha

03/01/2016 (Domingo)  
Jarley e Banda

### Publicidade





## Nova Viçosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



## Distritos e Povoados

A- | A+

### • Posto da Mata

Parte integrante de uma região que cresce acima da média e centro abastecedor de várias localidades vizinhas, oferecendo praticamente de tudo, Posto da Mata exibe um volume de negócios digno de muita cidade de porte médio.

O maior distrito do município de Nova Viçosa, mais parece uma cidade, tamanho é o seu crescimento. E a única via de transporte era a estrada de ferro BahiaMinas. O lugar, que se chamava 103 por este ser o quilômetro de marcação da linha férrea. Por muito tempo o lugarejo ficou sendo conhecido somente como "o 103".

No final dos anos 60, com o fechamento da estrada de ferro, o pequeno lugarejo passou por um período de declínio e parecia acabar. Até que, com a construção da BR-101, passou a ser uma parada obrigatória para os ônibus vindo de várias regiões. Mas o grande salto veio com a implantação, no vizinho município de Mucuri, da Bahia Sul Celulose, fato que impulsionou a implantação de empresas de suporte e prestação de serviços à indústria, gerando boas oportunidades de emprego. Posto da Mata vive hoje momentos muito especiais devido à implantação da Aracruz Produtos de Madeira, a mais moderna fábrica de produtos de madeira do hemisfério sul, a confirmação de novos investimentos e a ampliação dos já existentes, todos da maior importância para o desenvolvimento da região.

### • Helvécia

O orgulho da história de Nova Viçosa, esse distrito mereceu atenção especial da Secretaria de Turismo, que realizou um importante trabalho de resgate histórico-cultural.

Ao perceberem a situação de abandono em que se encontrava o povoado e que nenhuma ameaça pesava mais sobre as suas cabeças, os remanescentes do período escravo foram, aos poucos, retomando e tomando posse das casas, do comércio e de tudo em fim, transformando o povoado em uma Colônia Nagô, inclusive com dialeto próprio.

Hoje Helvécia conta com uma população negra, de beleza singular, em torno de 2000 habitantes. O abandono e o descaso imperaram por lá até bem pouco tempo, quando algumas pessoas de visão e que não temem desafios, empenharam-se no resgate da história, da cultura e da beleza do seu povo, que se orgulha da ascendência dos verdadeiros colonizadores deste pedaço peculiar de Brasil: os negros.

O trabalho desenvolvido pela Secretaria de Turismo objetiva não somente o resgate da memória cultural de Helvécia, bem como despertar o interesse daquela comunidade por esta atividade.

### • Argolo

Segundo dão conta às famílias tradicionais da região, Argolo foi desbravada construída nos idos de 1914, quando a estrada de ferro BAHIA MINAS chegou à região trazendo progresso. O nome é uma homenagem ao seu fundador, o Dr. Manoel Teive de Argolo.

Com a exportação de madeira e sendo uma das regiões que exibiam maior produção de cacau no extremo sul baiano, Argolo cresceu e despontou no cenário econômico nacional.

A acolhedora comunidade de Argolo tem orgulho de oferecer aos seus visitantes uma culinária peculiar e artesanal, que guarda as tradições da sua origem baiana e mineira.

## Publicidade



**Mapa de Nova Viçosa**

Foto: Roberto Mascarenhas Imagem 1 de 2

FECHAR X

## Nova Viçosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



## História

A- | A+

As primeiras notícias de povoação da região referem-se à aldeia indígena de Campinho, à foz do rio Peruípe. Foi aí que a cidade começou...

O ano era de 1720. O momento, uma bela manhã de sol. O verde impressionante das águas do Peruípe abriam-se para dar passagem à embarcação portuguesa comandada pelo Capitão de Conquistas João Domingos Monteiro (historicamente o primeiro e deslumbrado turista). Seduzido e surpreso com a vegetação exuberante dos manguezais, com as suas raízes prometendo vida, o nosso intrépido capitão resolveu aportar, fundando o pequeno povoado de Campinho de Peruípe. Provavelmente, ali começava a se delinear uma vocação natural desta região para o turismo, devido à sua privilegiada paisagem e recursos naturais.

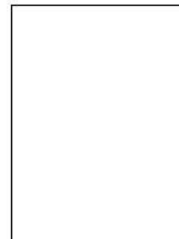
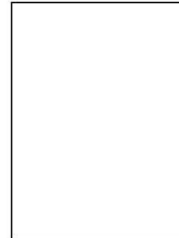
Um outro momento da história, que nos remete a essa vocação, refere-se à viagem feita no início do século XIX pelo príncipe Maximiliano Von Neuwied, que relata em detalhes a ocupação das terras da região hoje denominada Extremo Sul da Bahia, e descreve com grande delicadeza as sensações da sua alma, tocada pela beleza do lugar. "... Era pleno dia, quando, saindo das capoeiras, entramos em um campo verdejante às margens do rio e vimos, sob um encantador coqueiral, a Vila Viçosa... A canoa seguiu deslizando rio abaixo, entre as lindas margens verdejantes do Peruípe, e no ponto leste em que o rio se lança ao mar, seguiu por um amplo braço que iria dar em Caravelas. Altos coqueiros se erguiam perto da vila, emprestando bela e original feição ao panorama... Entre Viçosa e Caravelas há um verdadeiro labirinto, formado por uma multidão de ilhas de mangues. Vimos garças brancas sobre suas curiosas raízes, que, brotando muito alto do tronco, inclinando-se sobre as águas e enraizando-se na terra, formavam perfeitas arcadas em várias direções. Uma pequena espécie de ostra se encontra em abundância na casca dessas árvores, bem como, em grande quantidade, o caranguejo multicolor chamado aratu.

O capitão João Domingos fez construir uma pequena capela em 1733, foi locada pelo padre Manoel Francisco Lima como capela definitiva da futura paróquia. A primeira missa veio a acontecer em 1739. Mas, somente em 1748 a igreja foi elevada à categoria de freguesia, sob a invocação de N. S. da Conceição, hoje a Igreja Matriz da cidade.

O primeiro desenho do município, criado com território desmembrado de Caravelas e denominado Vila Viçosa, foi feito em 1769, quando José Xavier Machado Monteiro transformou a Aldeia de Campinho em vila e, a partir daí, traçou as suas praças, ruas e travessas. Acabou sendo extinto em 1931, anexado a Mucuri como distrito com o nome de Marobá, e assim permaneceu durante mais de 30 anos. Finalmente, no ano de 1962, restaurado com denominação de Nova Viçosa, por força de lei estadual, veio a ganhar a condição de cidade.

Fonte: I Guia Turístico e Cultural de Nova Viçosa

## Publicidade



## Nova Vigosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



### Dados Gerais

A- | A+

#### • Informações

**Fundação**  
03 de Março de 1755

**Aniversário da Cidade**  
23 de Outubro

**Prefeitura Municipal de Nova Vigosa**  
Prefeito: Carlos Robson Rodrigues da Silva (Robinho)  
Vice-prefeito: Dr. Rui Salvador Amorim

**População**  
34.623 habitantes

**Voltagem**  
220 volts

**DDD**  
73

**Cep**  
45920-000

**Celular**  
Brasil Telecom, Claro, Oi, TIM e VIVO

**Bancos**  
Bradesco (Agência)  
Banco do Brasil (Caixa Eletrônico)  
Caixa (Interligado no caixa eletrônico do Banco do Brasil)

**Saúde**  
Clínica Municipal de Nova Vigosa

**Educação**  
Creche Municipal O Pequeno Príncipe  
Complexo Educacional Afrânio Fernandes Cunha  
Centro Educacional de Nova Vigosa  
Escola Municipal Raul Gazzinelli  
Escola Municipal Nelida Willadino  
Escola Estadual Kennedy (2º Grau)

**Comunicação**  
Rádio Transvigosa FM 104,9 Mhz

**Comunicação - (Web)**  
Guia Turístico Virtual de Nova Vigosa - Bahia  
Prefeitura Municipal de Nova Vigosa

**Transporte**  
Ônibus coletivo  
Táxi  
Moto-táxi

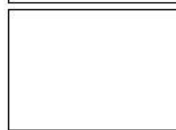
**Locação de Veículos**  
Sanderestur Rent a Car

#### • Localização

Localizada no litoral do Extremo Sul da Bahia, região próxima da divisa com os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Situada entre o rio Peruípe e o Oceano Atlântico, é cercada por ecossistemas sensíveis formados por Mata Atlântica, restingas, manguezais, ilhas oceânicas e redões de corais.

O Município, que faz parte da Costa das Baleias, está 944 km distante da capital,

## Publicidade





Salvador, sendo as rodovias BR 101 e BA 698 as principais vias de acesso.

**Eventos****• Turismo**

A cidade de Nova Viçosa é de grande importância para o turismo devido a sua localização privilegiada, por ser a penúltima cidade do extremo Sul da Bahia, não passa rodovias federais, é a cidade mais próxima do arquipélago de Abrolhos e com isso se torna uma cidade mais agradável do ponto de vista turístico.

Nova Viçosa é uma festa permanente para o visitante, nas praças, bares, restaurantes, cabanas de praias, feiras, embarcações e hotéis. Tudo embalado pela música contagiante dos trios elétricos. Em cada pequeno recanto, a alegria e a hospitalidade da população são uns deleites para qualquer turista, durante o ano todo.

"Nova Viçosa nada fica a dever às mais belas praias nativas do mundo. A sua exuberância e extensão encantam a todos que a visitam e conhecem, fazendo com que os turistas sempre programem outra volta para a sua majestosa orla marítima. Mar calmo, areia limpa e a falta de poluição, atraem uma frequência que se estende por todo o ano, durante as estações ensolaradas", assim já descrevia o pesquisador histórico Urbano Paraíso Mendonça.



Página Inicial Anuncie no Site Quem Somos Cadastre-se Fale Conosco

NovaViçosa.com.br ... Guia Turístico Virtual de Nova Viçosa - Bahia

© 2001-2015 | Todos os direitos reservados.

## Nova Viçosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



### Guia Turístico Virtual de Nova Viçosa - Bahia



Nova Viçosa, localizada no Sul da Bahia é o portão de entrada para o Arquipélago de Abrolhos e para você conhecer uma cidade com atrações turísticas variadas e onde se concentram os melhores hotéis e pousadas. Chegue, absorva o espírito do baiano, coloque os pés na areia, caminhe na beira do mar e seja deliciosamente bem-vindo.

### Destaques



#### Informativo ao Turista

Cartilha com dicas e informações para o conforto e prazer do turista, proporcionando uma convivência de muita alegria e paz, para que os dias vividos aqui, em Nova Viçosa, sejam lembranças de muita tranquilidade, descanso e sossego.



#### Passeios Ecológicos

Abrolhos, Coroa Vermelha e Barra Velha



#### Calendário de Festas

Eventos e Festas 2016



#### Como Chegar

Rotas Rodoviárias e Horários de Ônibus



#### Guia Cidade

Guia Comercial NV

### Previsão do Tempo



### Outros



#### Anuncie no Site

Conheça as vantagens de anunciar e divulgar seu estabelecimento no Portal NovaViçosa.com.br



#### Informações

Dados gerais sobre a cidade

## Publicidade



## Nova Vigosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



### Como Chegar

A- | A+

#### • Rodoviário

De **carro** através da BR 101 até o trevo da BA-698, que passa por Muuri para chegar a Nova Vigosa.

De **ônibus** a dica é verificar na rodoviária de sua cidade qual empresa realiza transporte direto para Nova Vigosa ou Posto da Mata, assim a sua viagem será mais rápida e menos cansativa.

#### > Distâncias e Rotas Rodoviárias

#### > Horários e Valores de Ônibus das principais cidades

## Publicidade



## Nova Viçosa

Dados Gerais  
Como Chegar  
História  
Mapas  
Galeria de Fotos  
Telefones Úteis  
Distritos e Povoados

## Guia Turismo

Frans Krajcberg  
Atrações Turísticas  
Passeios Ecológicos  
Calendário de Festas

## Guia Cidade

Agências de Turismo  
Artesanatos  
Barracas de Praia  
Casas p/ Temporada  
Gás e Água  
Gastronomia  
Hospedagem  
Imóveis e Lotes  
Informática e Internet  
Material de Construção  
Moda e Vestuário  
Presentes  
Saúde e Beleza  
Veículos



## Atrações Turísticas

A- | A+

### • Praias

#### Lugar Comum

Praia urbana, point de jovens, de ondas fracas mornas, areia batida e branca, com verdes coqueirais. Uma das mais frequentadas pelos turistas e pela comunidade.

#### Pau Fincado

Praia reta, situada no perímetro urbano, de ondas fracas e areia batidas. Uma das mais frequentadas, reúne barracas de petiscos e algum artesanato em madeira.

#### Pontal da Barra

Praia urbana, point de jovens, de ondas fracas mornas, areia batida e branca, com verdes coqueirais. Uma das mais frequentadas pelos turistas e pela comunidade.

#### Sabacuí

Situada a 2 km da sede, possui água limpa e areia clara. Enseada de ondas mansas, extensa, com búzios sobre areia fina e solta. Encontro do rio Sabacuí com o mar, formando grandes depósitos de areia (dunas). Possui barracas que funcionam na alta temporada.

#### Costa do Atlântico

Praia deserta de ondas fortes, com muitos coqueiros, distante do centro urbano, refúgio de tartarugas marinhas. Boa para pesca do robalo e do camarão.

### • Pontos Turísticos

#### Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Edifício com programa constituído de nave, capela-mor, torre com acesso externo e terminação piramidal. Há uma pequena sacristia, ao lado da Epístola. O corpo principal, correspondente à nave, é vazado por porta central e três janelas, ao nível do coro, todas com vergas abauladas. Frontão recortado coroa o corpo principal. A torre tem porta de acesso, endmada por janela, ao nível do coro, e sineira, todas em arcos plenos.

Data de criação: Final do século XVIII

Mantenedor: Diocese

#### Casa de Câmara e Cadeia

Edifício desenvolvido em dois pisos. Apresenta planta retangular. O frontispício, enquadrado por cunhais e cornijas, é encimado por um frontão triangular, no centro do qual estão as armas da República. No térreo, há porta com verga em arco abatido, flanqueado por duas janelas guarnecidas por grades de ferro. No pavimento superior, há cinco janelas em arcos plenos.

Data de criação: Final do século XVIII

Mantenedor: Secretaria Municipal de Turismo

#### Estação Ferroviária

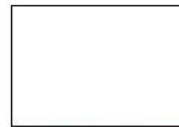
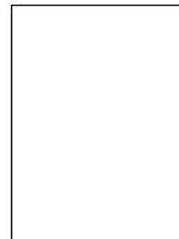
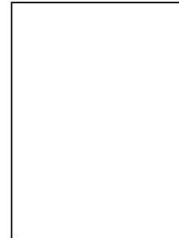
Edifício com planta retangular, constituída por dois corpos justapostos: o da direita, térreo, servia de armazém, enquanto que o da esquerda, assobradado, abrigava a administração e estar dos passageiros. Possui coberturas em telhas francesas que terminam em lambrequins. A plataforma de embarque e desembarque é recoberta por telhado de zinco. O sobrado que domina a volumetria do conjunto, apresenta uma porta, flanqueada por duas janelas, no térreo, e três janelas, no pavimento superior. Frisos marcam a separação dos dois pavimentos e início do frontão, em cujo centro fica um pequeno óculo lobulado.

Data de criação: 1897

Mantenedor: Prefeitura Municipal de Nova Viçosa

#### Sobrado do Porto

## Publicidade



Sobrado de planta retangular. Fachada principal, emoldurada por cunhais e cornija, é vazada, no térreo, por uma porta e duas janelas, e no pavimento superior, por quatro janelas, guarnecidas por caixilharia em guilhotina. O salão frontal é flanqueado por duas janelas. Todos os vão possuem cercaduras com vergas abauladas.  
Data de criação: Final do século XVIII  
Mantenedores: Herdeiros de Tula Chaves Pereira

**Eventos**

Página Inicial Anuncie no Site Quem Somos Cadastre-se Fale Conosco

NovaViçosa.com.br ... Guia Turístico Virtual de Nova Viçosa - Bahia

© 2001-2015 | Todos os direitos reservados.

**Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003 e Lei nº 11.465, de 10 de março de 2008**

**LEI Nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.**

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negrabrasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º da Independência e 115º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA  
Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque

**LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008.**

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O art. 26-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras." (NR)

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 10 de março de 2008; 187º da Independência e 120º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA  
Fernando Haddad

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Leia cuidadosamente o que segue e me pergunte sobre qualquer dúvida que você tiver. Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso aceite fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que consta em duas vias. Uma via pertence a você e a outra ao pesquisador responsável. Em caso de recusa você não sofrerá nenhuma penalidade. Sobre qualquer dúvida contatar [valdirnsantos@gmail.com](mailto:valdirnsantos@gmail.com) ou SMS e ligação internacional para (00351) (\*\*) 968399425.

**Declaro ter sido esclarecido sobre os seguintes pontos:**

1. O trabalho tem por finalidade levantar dados para a pesquisa em desenvolvimento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa de autoria do Pesquisador Valdir Nunes dos Santos;
2. Ao participar desse trabalho estarei contribuindo para o estudo da realidade de Helvécia, especificamente, da dança *bate-barriga* e, conseqüentemente para a produção da ciência;
3. A minha participação como voluntário (a) terá a duração máxima de 90 dias;
4. Os procedimentos aos quais serei submetido não provocarão danos morais, físicos, financeiros ou religiosos;
5. Não terei nenhuma despesa ao participar desse estudo;
6. Poderei deixar de participar do estudo em qualquer momento sem nenhum tipo de prejuízos;
7. Meu nome será mantido em sigilo, assegurando assim a minha privacidade e se desejar, deverei ser informado dos resultados dessa pesquisa ( );
8. Meu nome poderá ser identificado no corpo da pesquisa conforme o processo de publicação ( );
9. Qualquer dúvida ou solicitação de esclarecimentos poderei entrar em contato com a equipe científica pelo endereço eletrônico [valdirnsantos@gmail.com](mailto:valdirnsantos@gmail.com).

Diante dos esclarecimentos prestados, concordo em participar do estudo “A dança *bate-barriga*: Patrimônio Cultural e coesão social de Colônia Leopoldina a Helvécia (Bahia/Brasil)” , na qualidade de voluntário (a).

Teixeira de Freitas, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

Assinatura do voluntário



**PERGUNTAS DA PESQUISA - ENTREVISTAS EM PROFUNDIDADE**

1. Como vivem os dançantes do *bate-barriga* em Helvécia?
2. O que fazem os dançantes do *bate-barriga* além de dançar?
3. Quais são os fatores que levaram a dança *bate-barriga* a atravessar gerações?
4. O que representa a dança *bate-barriga* na sua vida?
5. Na sua opinião como a dança *bate-barriga* é ensinada às novas gerações?
6. Na sua opinião de onde veio a dança *bate-barriga*?
7. O que tem garantido a continuidade da dança *bate-barriga*?
8. Na sua opinião a comunidade de Helvécia tem alguma semelhança com a África?
9. A dança *bate-barriga* recebe apoio do governo municipal?
10. Quando é dançada o *bate-barriga*?
11. Como, quando e onde começou a dança *bate-barriga* em Helvécia?
12. Quem iniciou a fazer esta dança, a brincadeira do *bate-barriga*?

**ROTEIRO DE PESQUISA - GRUPO FOCAL**

1. A dança *bate-barriga*, o que é.
2. Sobre o nome da dança *bate-barriga*.
3. Local e ocasião em que é dançada o *bate-barriga* em Helvécia.
4. Bater uma barriga na outra, símbolo, fé, obediência.
5. Aprender, ensinar a dança para as novas gerações.
6. Idade em que se aprende a dançar.
7. Lugar em que se dança o *bate-barriga* na comunidade.
8. A dança *bate-barriga*, às crianças, jovens e os dançantes
9. Significado que a dança *bate-barriga* tem para a comunidade.
10. A dança *bate-barriga* na comunidade, quem dança, quem faz.
11. A importância da dança *bate-barriga* para você e para Helvécia.
12. A dança *bate-barriga* em Helvécia, ontem, hoje e o amanhã.
13. Sentidos, interesses e responsabilidades para com a dança *bate-barriga*.
14. A dança *bate-barriga* uma prática social presente na história de Helvécia.

**Questionário 1**

- 1 - O que representa o eucalipto pra você?
- 2 - Há quanto tempo o eucalipto está sendo plantado na região?
- 3 - Como se deu a venda das terras dos moradores para o plantio de eucalipto?
- 4 - As empresas de eucalipto têm alguma participação efetiva na comunidade? Quais?
- 5 - Existe alguma relação estabelecida entre as empresas de monocultura de eucalipto e as práticas culturais desenvolvidas na comunidade?
- 6 - Na sua opinião, que apoio político, econômico e cultural as empresas de eucalipto têm dado à comunidade reconhecida como remanescente quilombola?
- 7 - Helvécia, eucalipto e a associação AQH: comente um pouco a relação estabelecida entre elas.
- 8 - Existem projetos efetivos, fomentados pelas empresas de eucalipto para a educação do município?
- 9 - Como se deu o reconhecimento de Helvécia como comunidade remanescente de quilombo?
- 10 - Na sua opinião, quais os elementos da comunidade que garantiram os critérios para o reconhecimento da comunidade?

## Questionário 2

Questionário de pesquisa do Projeto de Doutorado “A dança *bate-barriga*: Patrimônio Cultural e coesão social de Colônia Leopoldina a Helvécia (Bahia/Brasil)” de Valdir Nunes dos Santos - nº de aluno 7429 Doutorado em Belas-Artes - Núcleo de Especialidades de Ciências da Arte - especialidade - Patrimônio 2013-2016

1 - O que o Departamento de Cultura e a Secretaria Municipal de Educação do município de Nova Viçosa elegem, no campo das culturas, como o Patrimônio Cultural do município?

2 - Existe um trabalho do Departamento de Cultura - Secretaria de Educação voltado para a formação das crianças da Educação Básica, no que se refere ao conhecimento sobre a formação do Patrimônio Cultural do Município de Nova Viçosa? Exemplifique.

3 - Sendo Helvécia uma comunidade com Certidão de Autorreconhecimento de que é remanescente quilombola e reconhecidamente produtora de elementos de significação africana através de suas culturas - festas, danças, sambas e folguedos, qual o lugar que a sua produção de culturas ocupa no Patrimônio Cultural do município?

4 - Ao longo dos 11 anos de reconhecimento da comunidade de Helvécia, qual o projeto político que o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Turismo tem fomentado em Helvécia e Rio do Sul para lhes garantir a permanência dos critérios que lhes atribuíram o direito à Certidão de Autorreconhecimento?

5 - Helvécia e Rio do Sul são comunidades visitadas por universidades e escolas da região do extremo sul, do Estado da Bahia, de outros estados do país e ainda recebem algumas visitas de outros países, a exemplo da Suíça; além de suas culturas e suas histórias terem sido objeto de investigação por outras universidades da Bahia e de outros estados do país. Diante desse interesse que as comunidades provocam a esses estudiosos, instituições e pesquisadores estrangeiros, qual o projeto de visita de estudo e pesquisa que o Departamento de Cultura e Secretaria de Educação do Município de Nova Viçosa têm desenvolvido junto às escolas municipais na formação dos educandos com vistas à construção de um sujeito que possa lutar contra a exclusão étnica e racial?

6 - A Lei 10.639/03 e 11.645/08 são textos legais que precisam de empenho e políticas públicas que lhes garantam a devida aplicabilidade no que respeitam às culturas e as histórias afrobrasileiras. Assim sendo, o município de Nova Viçosa é privilegiado por sediar um manancial produzido tanto em Helvécia quanto na comunidade rural de Rio do Sul. Diante dessa situação, que lugar esta produção ocupa no Ensino das Histórias, das artes e das literaturas afrobrasileiras no currículo das Escolas da Educação Básica do município, no sentido de promover o conhecimento dessa temática obrigatória, no cumprimento dessas leis?

7 - No calendário anual de cultura, turismo e educação do município de Nova Viçosa, as culturas produzidas em Helvécia, são contempladas? Em caso positivo favor anexar cópia do calendário, se negativo gentileza comentar a sua resposta.

### Questionário 3

Questionário de pesquisa do Projeto de Doutorado “A dança *bate-barriga*: Patrimônio Cultural e coesão social de Colônia Leopoldina a Helvécia (Bahia/Brasil)” de Valdir Nunes dos Santos - nº de aluno 7429 Doutorado em Belas-Artes - Núcleo de Especialidades de Ciências da Arte - especialidade - Patrimônio 2013-2016

1 - O que a Secretaria de Turismo do município de Nova Viçosa elege, no campo das culturas, como o Patrimônio Cultural do município?

2 - Existe um trabalho da Secretaria de Turismo voltado para a formação das crianças da Educação Básica, no que se refere ao conhecimento sobre a formação do Patrimônio Cultural do Município de Nova Viçosa? Exemplifique.

3 - Sendo Helvécia uma comunidade com Certidão de Autorreconhecimento de que é remanescente quilombola e reconhecidamente produtora de elementos de significação africana através de suas culturas - festas, danças, sambas e folguedos, qual o lugar que a sua produção de culturas ocupa no Patrimônio Cultural do município?

4 - Ao longo dos 11 anos de reconhecimento da comunidade de Helvécia, qual o projeto político que a Secretaria Municipal de Turismo tem fomentado em Helvécia e Rio do Sul para lhes garantir a permanência dos critérios que lhes atribuíram o direito à Certidão de Autorreconhecimento?

5 - Helvécia e Rio do Sul são comunidades visitadas por universidades e escolas da região do extremo sul, do Estado da Bahia, de outros estados e ainda recebem algumas visitas de outros países, a exemplo da Suíça; além de suas culturas e suas histórias terem sido objeto de investigação por universidades da Bahia e de outros estados do país. Diante desse visível interesse que as comunidades provocam a esses estudiosos, instituições e pesquisadores brasileiros e estrangeiros, qual o projeto de visita turística que a Secretaria de Turismo do Município de Nova Viçosa tem desenvolvido para Helvécia, com vistas à formação de sujeito que valorizem o turismo cultural e sensibilidade à exclusão étnica e racial?

6 - No calendário anual de cultura, turismo e educação do município de Nova Viçosa, as culturas produzidas em Helvécia, são contempladas? Em caso positivo favor anexar cópia do calendário da referida secretaria, se negativo gentileza comentar a sua resposta.